الحياة بأحداثها الدائرة هي معين الفن الذي لا ينضب. اللحظة بصخبها ومراراتها الموجعة تشكّل المادة الخام الأكثر قدرة على التشكّل في فكر وضمير وإبداع الفنان والأديب والمثقف. ولأن المنطقة العربية من محيطها إلى خليجها عاشت مخاض ولادة العراق الجديد، فلا مفر من أي يكون عراق التاريخ والبشر والتراث والفن والأدب، حاضرا يرسم بألوانه القانية لوحة اللحظة التي نحيا.

إن سقوط النظام العراقي، وتبخر رموزه، كأن لم يكونوا يوما ملء السمع والبصر، إنما يقول بزوال حقبة، وولادة مرحلة جديدة. زوال حقبة تحمل رموز قهرها الإيديولوجية والسياسية والاجتماعية وحتى الثقافية والفنية، وولادة مرحلة جديدة بشعاراتها وأطروحاتها وآمالها العريضة.

إن سقوط النظام العراقي يعني، بين أمور أخرى، سقوط فكر مجموعة من المثقفين والإعلاميين والفنانين العرب الذين اعتنقوا فكره، واصطفوا إلى جانبه، وتبنّوا أطروحاته، ونادوا بأفكاره، واستماتوا في الدفاع عنها. وإذا كان ذاك من حقهم، فمن حق المثقف والمواطن العربي أن يقول كلمته بوجههم الآن.

إن سقوط النظام المتسلط وانكشاف أوراقه الشائنة، كانا كفيلين بإماطة اللثام عما كان متواريا ومخفيا. فكيف يمتلك من وقف مع نظام صدام، جرأة النظر في عيون أبناء الشعب العراقي، وهم يبحثون بوجع ومرارة في سراديب وسجون وقلاع الطاغية عن أحبائهم وأهليهم؟ وأي من أولئك المثقفين، الذين طالما طبّلوا لنظام الطاغية، يمتلك جرأة صد العراقيين، وسواعد شبابهم تنفلت تحطيما في أصنام وتماثيل وصور الطاغية، بينما يلاحق أطفالهم، بنعالهم رأس تمثال الطاغية ضربا وهو مسحول على أسفلت شوارع بغداد؟!

بسقوط الطاغية، ثبت خطأ وبطلان رهان الكثير من الأصوات العربية، التي احتلت منابر الفكر والثقافة والفن والصحافة والقنوات الفضائية. أصوات اشترت مصالحها الخاصة، وحاولت بشتى الطرق أن تفتري على الواقع، وأن تسوغ لفكرها، وتجرّ وراءها جمهورا عربيا عريضا، صدّق أقوالها، واعتقد أنها تأخذ بيده إلى الحقيقة.

إن انهزام النظام وتهدم أركانه، يستوجبان بالضرورة من مثقفي الفترة الصدامية، وقفة معمقة مع أنفسهم، فسقوط الطغاة قضية حتمية يقرها تاريخ البشرية، مثلما سقوط فكر أي مثقف يحتم عليه إعادة النظر في قناعاته، والتخلي عن أفكار انحازت إلى جهة نظام مستبد باغ على حساب شعب، تشرد معظم مثقفيه وفنانيه ومفكريه، وعقوله العلمية، وضاع ناسه في مختلف بقاع الأرض.

إن وقوفنا ضد الطغاة والظلم، وإلى جانب قضية الإنسان والسلم والسلام موقف مبدئي أثبت صحته، وكذا إيماننا بأن الحرب تعني خراب ودمار كل شيء، بما في ذلك حياة الإنسان، لكنها حقيقة واقعة ظلت تلازم مسيرة الإنسانية منذ بداية عصورها... الحرب حقيقة مؤلمة وباهظة الثمن، لكنها تبقى حقيقة حياتية لا مفر من خوض غمارها أحيانا.

إن مرحلة جديدة تهل على منطقتنا العربية، وعلينا جميعا من مفكرين ومثقفين وأدباء وفنانين، أن نخلص لأنفسنا ولشعوبنا، وأن نقرأ مفردات هذه المرحلة بلغة العصر الحاضر، وبما يقدم الحرية والخير والسلام والأمل لعموم شعوبنا العربية المتعطشة إلى ذلك.

بدر سيد عبدالوهاب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يزدحم تاريخ الفن العربي بالمبدعات اللواتي عبرن عن أنفسهن، وكسرن حواجز التقاليد البالية العتيقة التي كانت تنظر إلى إبداعات المرأة على أنها خروج على الآداب العامة!

فها هي «آسيا» نجمة الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي، تقتحم بجسارة مجال الإنتاج السينمائي، لتصبح واحدة من أهم مؤسسات الإنتاج الكبرى، التي ساهمت في اكتشاف النجوم.. وإتاحة الفرصة الأولى لولادة كبار المخرجين.

آسيا المغامرة، تصدت بكل شجاعة لإنتاج أضخم فيلم تاريخي قومي في تاريخ السينما العربية «الناصر صلاح الدين»، الذي رصدت له ميزانية خرافية بمقاييس زمن إنتاج الفيلم، صحيح أنها لم تغطِّ نصف تكاليف إنتاجه، ولكنه كتب لها مجد ريادة الإنتاج السينمائي.

نعيمة عاكف التي لم تولد وفي فمها ملعقة من الذهب، عاشت أجواء السيرك فتعلمت روح المغامرة التي جعلتها تتربع على عرش الفيلم الاستعراضي الغنائي.

نموذجان لرائداتان ما زالت عروشهن خاوية... كل في مجالها... وكل منهن تشكّل مدرسة خاصة بذاتها.

آسيا ونعيمة عاكف

رائداتان بحضور باق

عاطف النمر - مصر

ذات العينين الساحرتين

لم يتوصل أحد إلى تاريخ اليوم الذي جاءت فيه إلى الدنيا أو السنة التي ولدت فيها، فقد تضاربت التواريخ وكثرت التوقعات والاحتمالات والتخمينات لأنها عندما سئلت في عام ١٩٥٣ عن التاريخ الصحيح الذي ولدت فيه قالت إنها لا تتذكر تاريخ ميلادها!!

كان الناقد والمؤرخ الراحل محمد السيد شوشة قد أصدر كتابا عن حياتها ذكر فيه أنها من مواليد عام ١٩١٢ ومع ذلك لم تنف أو تؤكد أنها من مواليد هذا التاريخ. وفي كتاب للناقد أحمد الحضري أكدت ابنة شقيقتها «ماري كويني» أنها من مواليد عام ١٩٠٨، وفي كتاب آخر لسمير نصري وردت المعلومة نفسها، ولكن عند رحيلها في الثاني عشر من يناير عام ١٩٨٦ جاءت معلومة أخرى في النعي الذي نشرته الأسرة في جريدة «الأهرام» لتؤكد أنها من مواليد ١٩٠٤، ويميل الناقد السينمائي سمير فريد إلى أن هذا التاريخ أصبح من التواريخ الأخرى لأنه يتوافق من حيث المنطق مع التاريخ الذي نزحت فيه من لبنان إلى القاهرة برفقة شقيقتها ماري داغر وابنتها الصغرى ماري كويني في عام ١٩٢٣ وإقامتهن في ضيافة قريبهن الكاتب أسعد داغر الذي كان يعمل وقتها في جريدة «الأهرام»، وأنا شخصيا أميل لمنطقية هذا التاريخ لأنه من غير المعقول أن تكون قد شاركت بالتمثيل في فيلم «ليلى» عام ١٩٢٧ وهي في الخامسة عشرة من عمرها، ومن غير المنطقي أيضا أن تكون أنتجت أول أفلامها (غادة الصحراء) الذي ظهر في عام ١٩٢٩ وهي في السابعة عشرة من عمرها لأن الصور التي نشرت لها في هذا العام تؤكد أنها لا بد أن تكون قد تجاوزت الخامسة والعشرين.

على أي الأحوال لا يوجد خلاف على التاريخ الذي جاءت فيه رائدة الفيلم التاريخي آسيا إلى القاهرة، أو التاريخ الذي حصلت فيه على الجنسية المصرية في عام ١٩٣٣، وآسيا في رأيي لا تحتسب في تاريخ السينما المصرية والعربية واحدة من نجمات الثلاثينيات والأربعينيات، أو واحدة من نجوم الإنتاج السينمائي في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، بل هي تعد بمنزلة مدرسة في اكتشاف النجوم والنجمات، ومدرسة أيضا في اكتشاف المخرجين الكبار الذين منحتهم الفرصة الأولى ودفعت بهم إلى الساحة السينمائية لإثبات مواهبهم السينمائية.

آسيا

مع عزيزة أمير

تعرفت آسيا على عزيزة أمير من خلال صديق لأسرتها هو شلفي عامر، ومن خلال عملها ضمن كومبارس فيلم «ليلى» الصامت تعرفت على الفنان التركي وداد عرفي الذي شجعها على تأسيس شركة «الفيلم العربي» التي كان باكورة إنتاجها فيلم «غادة الصحراء»، وهو يعتبر الفيلم السابع في تاريخ إنتاج السينما المصرية والعربية، وشاركها بطولته ابنة شقيقتها ماري كويني ووداد عرفي نفسه، وبعد عامين من ظهور هذا الفيلم مثلت وأنتجت فيلمها الثاني «وخز الضمير» الذي أسندت إخراجه إلى إبراهيم لاما وشاركها بطولته: ماري كويني وعبدالسلام النابلسي وأحمد جلال.

لم يكن أحمد جلال في هذه الفترة متفرغا للسينما بشكل كامل، إذ كان يعمل محررا بدار «الهلال» وكان يوزع وقته ما بين عمله في الصحافة وهوايته للسينما، ولكن آسيا اجتذبته من الصحافة للسينما بشكل شبه دائم وأسندت إليه تأليف وإخراج أفلامها إلى جانب مشاركتها في بطولة بعض هذه الأفلام، فكتب وأخرج لها ١٢ فيلما بداية من عام ١٩٣٣ حتى عام ١٩٤٢ وهي حسب ترتيبها الزمني: «عندما تحب امرأة - عيون ساحرة - شجرة الدر - بنكنوت - زوجة بالنيابة - بنت الباشا المدير - فتش عن المرأة - زليخة تحب عاشور - امرأة في خطر - العريس الخامس».

بزواج أحمد جلال من ابنة شقيقتها الصغرى (ماري كويني) انفصل الاثنان عن آسيا وكونا معا شركة إنتاج خاصة بهما وأسسا استديو سينمائيا حمل اسم أحمد جلال، ومن هنا كان لا بد لآسيا أن تبحث عن مخرج آخر فكان هنري بركات هو المخرج الرابع في أجندة تعاملاتها مع المخرجين الذين دفعت بهم للسينما، ولم يكن بركات في هذه الفترة قد أخرج للسينما أفلاما، بل كان قد عمل كمساعد مخرج لعدد من المخرجين فور عودته من دراسته بباريس. ومن هؤلاء الذين عمل معهم: أحمد كامل مرسي وحسين فوزي وبدرخان وأحمد جلال، وقد أخرج هنري بركات لآسيا كممثلة ومنتجة ثلاثة أفلام فقط هي (المتهمة - أما جنان - الهانم) وبهذا الفيلم الأخير اعتزلت آسيا التمثيل للسينما وقررت التفرغ تماما للإنتاج السينمائي ليصبح رصيدها السينمائي كممثلة ومنتجة حتى عام ١٩٧١ تسعة وأربعين فيلما.

«اليتيمتان»

في رحلتها مع الإنتاج السينمائي دفعت آسيا إلى السينما بالمخرج الخامس وهو حسن الإمام، الذي أسندت إليه إخراج فيلم «اليتيمتين»، الذي أشرف عليه هنري بركات بحكم توليه مهمة إدارة شركة إنتاجها التي حولت اسمها من «الفيلم العربي» إلى شركة «لوتس للإنتاج» بعد حصولها على الجنسية المصرية في عام ١٩٣٣، وباختيارها لهذا الاسم أرادت أن تؤكد انتماءها لمصر باختيار شعار زهرة اللوتس الفرعونية. ثم دفعت آسيا بالمخرج السادس في أجندة إنتاج أفلامها وهو «يوسف معلوف» الذي أسندت إليه إخراج فيلم «آمال» بطولة شادية ومحسن سرحان وفريد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

> نصحها البعض بإسناد إخراج "رد قلبي" إلى مخرج آخر غير عز الدين ذو الفقار، إلا أنها بحس الفنانة الخبيرة والمنتجة المتمكنة أصرت على ترشيحه لأنه ضابط سابق في الجيش وعلى دراية بالحياة العسكرية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شوقي وميمي شكيب وشكوكو وزوزو نبيل.

وإذا ما قلبنا في أجندة أفلام آسيا فسنجد أنها دفعت للسينما بالمخرج السابع وهو ابراهيم عمارة، الذي أخرج لشركتها فيلم «المال والبنون» بطولة عقيلة راتب ومحسن سرحان، وفيلم «يا ظالمني» بطولة حسين صدقي ومحمود المليجي، وبعد ذلك دفعت بالمخرج الثامن وهو أحمد كامل مرسي من خلال فيلم «ست البيت» بطولة فاتن حمامة وعماد حمدي، ومن بعده تعاملت مع المخرج حلمي رفلة ليعتبر المخرج التاسع في أجندة إنتاج أفلامها وذلك من خلال فيلم «الحموات الفاتنات» بطولة كمال الشناوي وكريمان، وفيلم «لمين هواك» بطولة هدى سلطان وعماد حمدي.

حياة أو موت

أما المخرج العاشر في أجندة إنتاج أفلام شركتها فكان كمال الشيخ الذي أخرج لها فيلم «حياة أو موت»، وكان كمال الشيخ قد سبق له إخراج فيلمين فقط قبل هذا الفيلم هما «المنزل رقم ١٣ - مؤامرة»، وقد اعتبر النقاد أن فيلم «حياة أو موت» مرحلة جديدة في السينما المصرية والعربية، وبعد كمال الشيخ يأتي إلى أجندة إنتاج أفلامها المخرج حسن الصيفي الذي أسندت إليه إخراج الفيلم البوليسي «القاتل»، ثم فيلم «اللقاء الثاني» الذي نفذ بالسينما سكوب وقامت ببطولته سعاد حسني أمام أحمد مظهر.

المخرج الثاني عشر

المخرج عز الدين ذو الفقار هو المخرج الثاني عشر في أجندة إنتاج أفلام آسيا عندما أسندت إليه إخراج فيلم «رد قلبي»، وكان البعض قد نصحها بإسناد إخراج الفيلم إلى مخرج آخر لأن عز الدين قد عرف بإخراجه للأفلام الرومانسية الشاعرية، إلا أنها بحس الفنانة الخبيرة والمنتجة المتمكنة أصرت على إسناد الفيلم إليه لأنه يتمتع بالحس الشاعري، وكان ضابطا بالجيش وعلى دراية بالحياة العسكرية التي تتطلبها أحداث الفيلم الذي يتناول قصة الثورة من خلال قصة حب رقيقة وشاعرية. وقد حشدت آسيا لهذا الفيلم مجموعة كبيرة من النجوم، كان في مقدمتهم أحمد مظهر الذي كان يعتبر وجها جديدا في تلك الفترة مع صلاح ذو الفقار ومريم فخر الدين إلى جوار العمالقة حسين رياض واحمد علام وفردوس محمد. ولنجاح الفيلم وللإيرادات الخرافية التي حققها والمكسب الأدبي الكبير الذي جعل رجال الثورة يقفون خلف الفيلم ويساندونه بشدة، تشجعت آسيا لتقديم أضخم فيلم تاريخي في تاريخ السينما المصرية وهو فيلم «الناصر صلاح الدين» الذي بلغت ميزانية إنتاجه في ذلك الوقت ٢٠٠ ألف جنيه، وهو مبلغ مذهل بمقاييس زمن إنتاج الفيلم، وكان من المفترض أن يتولى إخراجه عز الدين ذو الفقار إلا أنه تنحى عنه في آخر وقت عندما اشتد عليه المرض، وقد أسندت آسيا إخراجه إلى يوسف شاهين لكي يحتل الورقة الثالثة عشرة في أجندة المخرجين الذين تعاملت معهم أفلام آسيا التي لو لم تكن أنتجت غير هذا الفيلم طوال مشوارها السينمائي لحسب لها ما لم يفعله غيرها من مجد وجسارة وشجاعة في خوض مثل هذه المغامرة القومية.

الشيطان والخريف

بعد ذلك أنتجت آسيا لحساب مؤسسة السينما فيلما بعنوان «أوهام الحب» الذي يعتبره البعض من أفلام الموجة الجديدة في السينما، وقدمت من خلاله مخرجا جديدا هو ممدوح شكري الذي يعتبر المخرج رقم ١٥ في قائمة تعاملاتها مع المخرجين، وكان قد سبق هذا الفيلم فيلم آخر من أهم كلاسيكيات السينما المصرية هو فيلم «يوميات نائب في الأرياف» الذي أسندت إخراجه إلى المخرج رقم ١٦ وهو توفيق صالح، وفي عام ١٩٧١ أسندت إلى المخرج أنور الشناوي إخراج فيلم «الشيطان والخريف» ليصبح المخرج رقم ١٧ في أجندة من تعاملت معهم من المخرجين، ويصبح أيضا الفيلم رقم ٤٩، وهو مجموع ما قدمته للسينما من أفلام مثلت فيها أو تصدت لإنتاجها، وقدمت من خلالها الكثير من الوجوه الجديدة ومن بينهم المطربة صباح وسعاد محمد ونور الهدى ونبيل الألفي وغيرهم.

من هنا يتضح لنا أن الراحلة الكبيرة آسيا كانت بمنزلة مؤسسة إنتاج وتوزيع للأفلام السينمائية، ومن هذه المؤسسة تخرج أهم صناع الفن السينمائي في كافة فروعه من فنانين وفنيين... ويكتب لها الريادة في مجال الفيلم التاريخي ◆

> لو لم تكن أنتجت غير "الناصر صلاح الدين" طوال مشوارها السينمائي، لحسب لها ما لم يفعله غيرها من مجد وجسارة وشجاعة في خوض مثل هذه المغامرة القومية

فتاة السينما الاستعراضية

لم تولد وفي فمها ملعقة من ذهب، بل ولدت في بيت كل ما فيه لا يختلف كثيرا عن حياة البسطاء في بر مصر، كان ميلادها في السابع من شهر أكتوبر عام ١٩٣٠، أي أنها ولدت في ذروة الأزمة الاقتصادية العالمية التي أمسكت بخناق كل العالم، وأفلست خلالها أغلب الفرق المسرحية والفنية واضطرت إلى إغلاق أبوابها لما كانت تتكبده من خسارة فادحة بسبب تلك الأزمة التي أحاقت بكل شيء.

والدها صاحب السيرك المتجول البسيط، طالته الأزمة، وزاد الاكتئاب لديه أكثر عندما أبلغوه أن زوجته التي كانت تشاركه في ألعاب السيرك قد أنجبت له ابنة ولم تنجب له الولد الذي كان ينتظره، لقد أصبح لديه بهذه الابنة التي جاءت في زمن الأزمة الاقتصادية أربع بنات يشكلن بالنسبة إليه حملا ثقيلا، ولم يكن يدري أن هذه الابنة التي أطلقوا عليها اسم «نعيمة» سوف تصبح أسطورة الرقص والغناء في عالم الخفة والرشاقة والاستعراض، ولم يكن يدري أيضا أنها سوف تصبح «لهلوبة» السينما المصرية والعربية أيضا.

نعيمة عاكف

حياة السيرك

في السيرك تفتحت عيناها على الحياة، على حياة غير تلك التي يحياها كل البشر، فالحياة تحت خيمة السيرك تختلف في كل شيء، لها مرارتها ولها أيضا حلاوتها، وبين المرارة والحلاوة فاصل كبير ومشوار طويل، فعندما بلغت الرابعة من عمرها منحها والدها (صاحب السيرك الجوال) شهادة القطيعة مع مرحلة الطفولة البريئة، وقفز بها إلى مرحلة النضج، وهي في هذه السن الصغيرة، لكي تتحول إلى لاعبة ماهرة في السيرك، تنتزع تصفيق من يشاهدها وهي تقفز هنا وهناك وتؤدي الحركات الصعبة الباهرة، والأهم من ذلك تنتزع عطف من يشاهدونها فتمتد أياديهم إلى جيوبهم لمنحها القروش القليلة، التي تشكل في نهاية اليوم الرصيد الذي تواجه به الفرقة متطلبات اللقمة ونفقات الرحيل من بلد إلى بلد ومن قرية إلى قرية ومن نجع إلى نجع... من هذا تعلمت وهي في هذه السن الصغيرة أن من يعمل في السيرك لا بيت له، فالسيرك هو بيته، وأن لا بلد له، فكل البلاد هي بلده، وحيثما تنصب خيمة السيرك فهنا تكون الحياة ولا شيء غير ذلك لحين الانتقال إلى مكان آخر، ففي السيرك لا فارق بين من ينام على الأرائك الخشبية ومن ينام على الأرض.

روح الجماعة

وفي السيرك تسود روح الجماعة والأسرة الواحدة، الكل يأكل من الطعام نفسه، والكل لا بد أن تمتد يده في طبق واحد، والكل لا بد من أن يعمل بما يسند إليه أو ما هو في غير اختصاصه، كل هذا تعلمته واختزنته في داخلها منذ نعومة أظافرها، وتعلمت فوقه روح المغامرة والاتكال على الله الذي يرزق الناس، ففي أيام يأتي السيرك بالرزق الذي يكفي ما به من أفواه مفتوحة، وفي أيام أخرى يضطر الجميع للمبيت من دون عشاء، وفي أيام كثيرة يتوافر ما يسد الديون، وفي أيام أخرى تتراكم الديون ويصبح الكل في مهب الريح. لقد شاهدت الظروف القاسية التي اضطرت والدها إلى الإفلاس وبيع مقتنيات السيرك وإغلاق أبوابه، وعرفت ما معنى أن تبقى الأسرة بلا دخل، وما معنى أن تعاني الأسرة بكاملها ليالي الجوع، ولكنها كانت قد شبت وكبرت وفهمت أن الحياة كفاح، وأن اللقمة لا تأتي بالسهل، فخرجت إلى الشوارع مع أخواتها وأمها لترقص وتغني وتتشقلب في الطرقات، وهي تؤدي أصعب الحركات البهلوانية، ثم تمسك بالطار في يدها وتطوف على من تحلقوا حولها، وهي تطالب كلا منهم بأن يضع يده في جيبه ويخرج ما فيه القسمة والنصيب، وتنتقل مع أمها وأخواتها من مكان إلى مكان آخر لتعود في نهاية اليوم بعد رحلة المشقة بقروش قليلة، كانت تشكل بالنسبة إلى الأسرة ثروة في ظل القناعة بما قسم الله من رزق لسد جوع البطون.

ابتسامة الحظ

كان من الممكن أن تبقى حياتها على هذا المنوال، ويبقى يومها على شاكلة الأمس نفسها، والغد كما البارحة وكل يوم لا يختلف عن اليوم الذي سبقه أو اليوم الذي سيليه، إلا أن الأقدار هي التي تغير من شكل الأيام، وتخلق الأسباب التي تنقل الإنسان من حال إلى حال، فلقد سمع الفنان الراحل الكبير علي الكسار بتلك الفرقة البهلوانية الجوالة في الشوارع وعرف أنها تتشكل من بنات عاكف وزوجته التي كان يعرفها بشكل جيد، فأرسل في طلبهم للعمل في فرقته مقابل اثني عشر جنيها في الشهر، وبهذا ضمنت الأسرة المعذبة مع التشرد والتصعلك في الشوارع دخلا شهريا ثابتا، وضمنت نعيمة عاكف لنفسها المسرح الذي ستخرج على خشبته مواهبها غير المحدودة، وتشاء المصادفة أن تذهب مكتشفة المواهب بديعة مصابني إلى مسرح الكسار، وتشاهد هناك تلك البنت «اللهلوبة» التي تتحرك كما قطعة الملبن وتتسم بخفة الظل والحضور الطاغي، فقررت أن تستكمل صناعتها على مسرح صالة بديعة مصابني التي صنعت نجومية: محمد فوزي وتحية كاريوكا وسامية جمال وفريد الأطرش وعبدالمطلب وغيرهم وغيرهم من المطربين والمطربات والراقصين والراقصات وفناني الاستعراضات.

في صالة بديعة مصابني

انتقلت نعيمة عاكف من فرقة الكسار إلى صالة بديعة بمرتب أكبر، وحظيت عند بديعة بمكانة لم تحظ بها فنانة أخرى ورعاية لم تلقها فنانة غيرها، فعلمتها أصول الرقص الشرقي ووفرت لها من يدربها على ذلك، وعلمتها أصول الغناء وإلقاء المونولوجات الخفيفة، ورفضت أن تفرط فيها عندما قامت إحدى الفرق الفرنسية التي كانت تقدم عروضها على دار الأوبرا بزيارة صالة بديعة وطلبت الاستعانة بنعيمة عاكف في استعراضاتها التي تقدمها في باريس وأماكن أخرى من العالم، ولم تنطق نعيمة بكلمة واحدة أمام رفض بديعة لطلب الفرقة الفرنسية، ليس لأن بديعة زادت من راتبها في الليلة نفسها، وإنما إحساسا منها بأن بديعة لها فضل كبير عليها، فهي التي وصلت بها إلى الإذاعة المصرية التي كانت تسجل لها المونولوجات الغنائية، وبعض الأغاني الخفيفة التي كانت بديعة تكلف الملحنين الذين يعملون في فرقتها بتلحينها خصيصا من أجلها، إضافة إلى اقتناع نعيمة شخصيا بنصيحة أستاذتها بديعة بأن مستقبلها سيكون في مصر وليس في مكان آخر غير مصر، ولم تكتف بديعة بذلك القول، بل ترجمته إلى فعل عندما دعت المخرج السينمائي الكبير حسين فوزي لمشاهدة (اللهلوبة) في صالتها.

صانع نجوميتها

مع المخرج حسين فوزي انتقلت نعيمة عاكف إلى صفحة جديدة من صفحات أجندة المجد، الذي لم تكن تتوقعه أو تضعه في الحسبان. ولا يمكن الحديث بأي حال من الأحوال عن مشوارها السينمائي، أو المجد الذي حققته في السينما بمعزل عن الحديث عن المخرج حسين فوزي، فهو صانع شهرتها الحقيقي في السينما، وهو أيضا مكتشف ومبرز مواهبها المتعددة على الشاشة، ولولا حسين فوزي وتخصصه في السينما الغنائية الاستعراضية لكان ظهور نعيمة عاكف في السينما قد تأخر كثيرا، أو ربما ما كانت لتظهر على الشاشة بهذه الصورة التي جعلت منها فتاة الاستعراض الاولى في السينما لفترة غير قصيرة.

لقد أعاد حسين فوزي تشكيل موهبة نعيمة عاكف الفطرية، وبلورها في أول فيلم قدمها فيه وهو «العيش والملح» الذي قدم فيه للمرة الأولى أيضا الفنان سعد عبدالوهاب، وقد حقق الفيلم نجاحا منقطع النظير، وأحداثه لا تختلف كثيرا عن طبيعة الحياة التي عاشتها نعيمة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

> ” رفضت بديعة مصابني أن تفرط فيها عندما طلبتها إحدى الفرق الفرنسية للعمل في استعراضاتها التي تقدمها في باريس “

"انتقلت مع المخرج حسين فوزي إلى صفحة جديدة من أجندة المجد الذي لم تكن تتوقعه، ولا يمكن الحديث عن مشوارها السينمائي بمعزل عن صانع شهرتها"

عاكف في الواقع، إذ جسدت فيه شخصية فتاة من حي شعبي بسيط، تحلم بأن تحقق مكانة في عالم الغناء الاستعراضي، بعد تعرض أسرتها لظروف صعبة، ويتضامن معها أهل الحارة على قدر الإمكان للتغلب على صعوبات الحياة التي تتعرض لها.

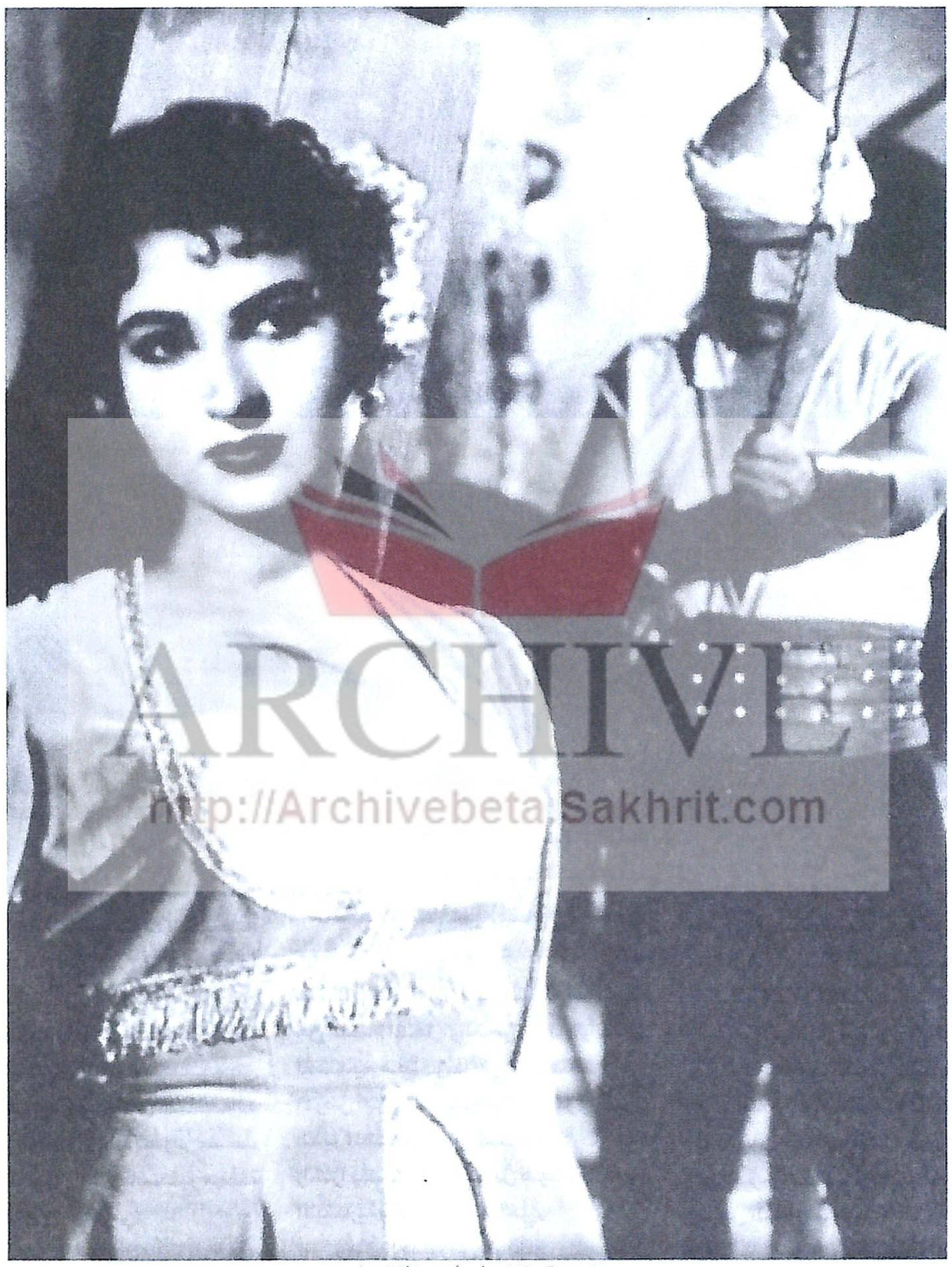
فتاة الاستعراض

وفي الفيلم الثاني الذي جمع بينها وبين المخرج حسين فوزي اختار لها المطرب المعروف عبدالعزيز محمود، لتجسد أمامه من جديد شخصية فتاة استعراضية، ترقص وتغني وتؤدي الحركات البهلوانية في فرقة غنائية صغيرة، على رغم ما تتعرض له من قسوة على يد صاحب الفرقة، الذي التقطها من الشارع وهي طفلة صغيرة وتولى تربيتها.

بعد النجاح الجماهيري الكبير الذي حققته نعيمة عاكف في هذين الفيلمين، قرر حسين فوزي احتكارها بشكل دائم، ولكي يصل إلى تحقيق هذا الغرض تزوج منها على رغم فارق السن الكبير بينهما، وتوالت معه نجاحاتها السينمائية المذهلة في الكثير من الأفلام من نمط: «بلدي وخفة، بابا عريس، سيبوني أغني، لهاليبو، فرجت، فتاة الاستعراض، يا حلاوة الحب، جنة ونار، عفريت عم عبده، مليون جنيه، عزيزة، والنمر»، وهذا الفيلم الأخير من نوعية الأفلام البوليسية الاستعراضية، بينما جسدت في فيلم عزيزة شخصيتين لأختين متناقضتين تماما في كل شيء.

بحر الغرام

وقد نقلها حسين فوزي من إطار الشكل التقليدي الذي قدمها به في هذه الأفلام إلى مناخ آخر عندما قدمها في فيلم «بحر الغرام» الذي تدور أحداثه حول فنان يزور منطقة الصيادين بدمياط، فيكتشف هناك موهبة فذة لفتاة فطرية، فيدفع بها إلى القاهرة لكي تصبح نجمة مشهورة تلمع تحت سماء العاصمة، ثم كان الفيلم الأخير الذي جمع بينهما وحدث بعده الطلاق، وهو فيلم «أحبك يا حسن»، والغريب أن حسين فوزي كان قد ضاق من كثرة أسفار نعيمة عاكف إلى الخارج في الحفلات الفنية التي كانت تدعى إليها، فدبت في قلبه الغيرة مما زاد من الخلافات بينهما بشكل كبير، وكان لا بد من الانفصال ثم الطلاق، لكي تخسر السينما في هذه الفترة ثنائيا سينمائيا جميلا يندر أن يتكرر.



نعيمة عاكف في أحد افلامها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رحلة النهاية

بعد طلاقها من حسين فوزي تزوجت نعيمة عاكف من المحاسب القانوني صلاح عبدالحميد الذي كان يتولى إدارة أعمالها، وكان شرطه الوحيد قبل الزواج أن تقلع نعيمة عن الرقص الشرقي، ولكنه لم يحرمها من التمثيل للسينما، ولكن نعيمة لم تستمر طويلا بعدها في التمثيل للسينما، عندما بدأت تشعر بآلام حادة في المعدة تنتابها بين فترة وأخرى، وظلت لفترة طويلة تدخل المستشفيات لتخرج منها كما دخلتها بالمرض نفسه وحدة الألم نفسها، وفي شهر أبريل من عام ١٩٦٦ صدر لها قرار بالعلاج على نفقة الدولة في الخارج، ولكن القدر لم يمهلها لذلك عندما لفظت أنفاسها الأخيرة قبل خروجها من المستشفى للسفر إلى الخارج، ورحلت عن الدنيا عن عمر يناهز السادسة والثلاثين. رحلت وهي في عز الشباب، ليطوي الموت بذلك زهرة برية، عاشت حياة الضنك والفقر والجوع والعوز الشديد، وعاشت بالمثل حياة العز والثراء والشهرة والمجد وسكنى الشقق الفاخرة والسيارات الفارهة، ولكن نعيمة لم تتغير في الحالتين، ظلت كما كانت بحياتها البسيطة التي خلقت في داخلها خفة الدم وروح المرح مهما كانت الظروف قاسية أو غير قاسية.

حياة نعيمة عاكف ما هي إلا سلسلة من الدراما التي يصنعها القدر، وتصوغها متطلبات المصادفة في الكثير من المحطات، ولكنها في النهاية تحمل عنوانا وحيدا، هو تلك الأسطورة الملقبة بـ «اللهلوبة»!! ◆

"دبت الغيرة في قلبه مما زاد من الخلافات بينهما فكان لا بد من الانفصال ثم الطلاق لكي تخسر السينما ثنائيا سينمائيا جميلا يندر أن يتكرر"

صار أندريه تاركوفسكي مرفوعا على نحو واضح صريح إلى منزلة رفيعة كأيقونة للفن على مستوى الوطن والعالم، وقديسا عالي الرتبة على جبل بارناسوس ضمن آلهة وإلهات الفن الإغريقي والروماني، لسنوات عديدة وإلى الآن، والشبان المؤدون لامتحانات القبول في معهد السينما في موسكو يكتبون اسمه من دون تردد في الإجابة عن سؤال من يرونه قدوة وذا دور نموذجي بين مخرجي الأفلام. ولن نجافي الحقيقة كثيرا عندما نقول إن فلاسفة الكتب قد كتبوا عن فنه ما يمكن أن يملأ بغزارة أرفف العديد من المكتبات. مَن هذا الأسطورة ... وكيف أثر في السينما السوفييتية والعالمية...؟ هنا قراءة في عالم تاركوفسكي السينمائي.

السينمائي الروسي أندريه تاركوفسكي

واحد في مقابل الكل

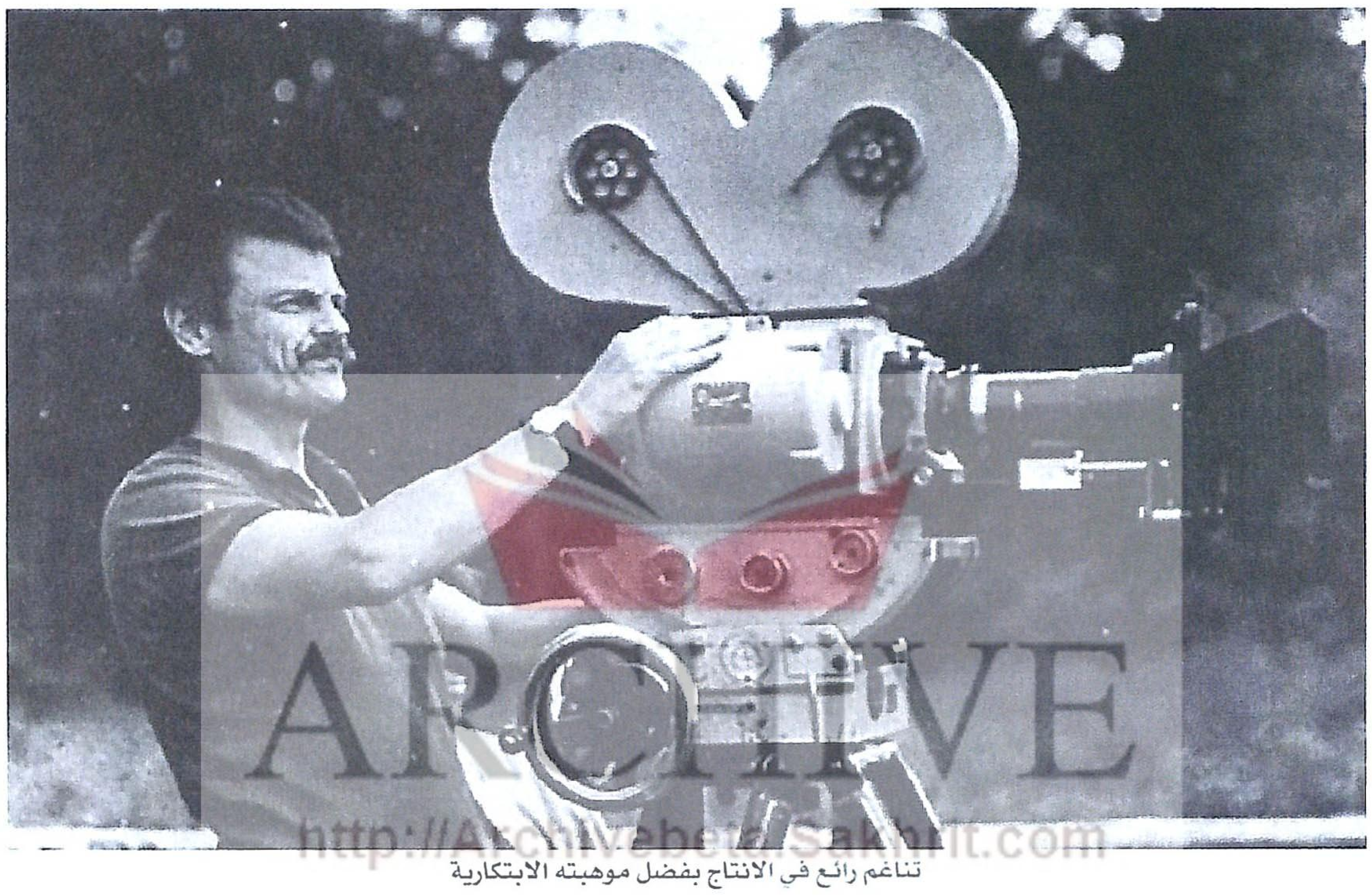
نحن جميعا يسيطر علينا الانطباع بأننا لن نتمكن من الوصول إليه في مملكته «فوق السحاب» هذا، وبالمصادفة، عنوان آخر أفلام مايكل أنجلو أنطونيوني، الذي هو واحد من الذين بجلهم تاركوفسكي الشخصية الأبوية التي ساعدته بشكل هائل عندما كان تاركوفسكي يعيش في إيطاليا، إن آخر شيء أرغب فيه هو رؤية تاركوفسكي وقد أصبح شخصية في كتاب مدرسي، شخصية أسطورية، رجلا خارقا، أيقونة. ومع ذلك «فقد عاش بيننا»، كما كتب بوشكين عن آدم ميتسكيافيتش شاعر بولندا العظيم. وإلى حد ما فإن حياته في عصرنا الآن كانت تنزع إلى صيحة استنكارية كانت متكررة على لسانه «زمن الشيوعية»، وهو بجذوره الروسية الحقيقية، مهما كانت الأوضاع حوله، كان في تباين شديد مع سنواته الأخيرة في أوروبا، وهو تباين يمكن فقط أن يثير تعجبا، إن لم تكن حيرة «العين الأجنبية». أما نحن، أهل بلده، الذين تنفسوا الهواء نفسه الذي كان يتنفسه، فلا تصيبنا الدهشة أو الحيرة.

كان مخرجا سوفيتيا بحق، أحد رجال «موسفيلم»، تشرّب وجرى في عروقه بشكل كامل الفيلم الموسكوفي في كليته الأم، فهو سليل معهد السينما، ومحترف حقيقي لإدمان الشغل وكان أيضا «مولعا ومفتونا بالفيلم»، متعصبا للسينما، لكل حصادها: قديمها وحديثها. كان في إمكانه أن يختفي لأيام في أرشيفات الفيلم في ضاحية في موسكو، أو يحضر إلى قصر السينما (سينما بالاس) عند كل فيلم جديد. حبه للأفلام لم يحدث من قبل ولم يكن بحال قريبا إلى أي ولع بالسينما يمكن أن يكون عند أي شخص آخر، وقد تأثر به العديدون ممن داخل الاستديو أو المشتغلين بصناعة السينما. كان متعلما بشكل جيد وقارئا جيدا (الشيء المثير للدهشة، من أين كان يأتي بالوقت؟).

وكان أيضا ذواقا للشعر، وبخاصة شعر والده، أرسيني تاركوفسكي، الذي بدا أنه يحبه كثيرا ويتلوه باستمتاع شديد.

«كان نموذجنا الحميم للمثقف الروسي»، هكذا قال مؤرخ إيطالي بارز بعد أن قابل تاركوفسكي لأول مرة في موسكو. حقا، كانت صورة أندريه رمزا، فهي صادقة في تمثيلها لبيئته لا لتفرده الخاص. فعلى رغم الأصالة والإبداع والتفرد كانت حياة المخرج السينمائي محزنة حيث دمغها مجتمعنا في تلك الفترة، فالموهبة في صناعة الأفلام السوفييتية كانت مثقلة بشدة بعقدة التبعية الظالمة. الآن بعد الانهيار الذي رأيناه للاتحاد السوفييتي وممارسة حرية صناعة السينما الروسية التي تكافح من أجل البقاء، يمكننا أن نقدر فضل الحكومة التي دعمت السينما، خصوصا نوبات الكرم التي كان مصدرها الرسميون «المتبرعون» ولم يكن من الممكن التنبؤ بها. فرأينا في الغرب، تاركوفسكي يستمتع بالحديث إلى مستمعيه عن الشيك على بياض الذي أعطته له السلطات في موسكو لإعادة تصوير مشاهد «المخاتل - ستالكر» - التي كانت غير متقنة من جانب المصور السينمائي.

يوجد في أرشيف استديوهات موسفيلم وثيقة حساسة ذات صلة، وهي الأمر أو القرار الصادر بتوقيع إكاترنا فورتسيفا، الذي تضمن توجيه الشكر من قبل أكبر سلطة مسؤولة عن الفيلم السوفييتي ووزارة الثقافة إلى المبتدئ، أندريه تاركوفسكي، لإكماله المبكر واختصاره طول الفيلم في «طفولة إيفان». نجاحه التالي هو «أندريه روبليوف» ملحمة من جزأين بشخصيات لا عدد لها ومشاهد حشود مهيبة وضخمة. وقد أكمله في وقت قياسي بلغ سنة واحدة فقط. وكان كل من اهتم بزيارة مكان مواقع التصوير سوف يحتار ويرتبك بشكل هائل مما كان يراه. وعلى سبيل المثال، موقع أعلى التل الذي كان من أكثر مشاهد الفيلم ازدحاما وقوة في التصوير، وهو مشهد «الجرس» وهو الآن مثال القياس التعليمي. وجرى تصوير



تناغم رائع في الانتاج بفضل موهبته الابتكارية

محمد هاشم عبدالسلام - مصر

هذا الحدث ضمن تلك السلسلة المتلاحقة من النظام المذهل، والعمق الهائل، والتأثير المستديم مضغوطا في شريط ضيق من الأرض أمام الكاميرا، بين النهر وجدران الدير المقابل، وأُبرز شريط الأرض هذا زاخرا بتناغم رائع بفضل موهبة المخرج الابتكارية وخياله الاكتساحي.

ومثل العديد من أصدقائه والمحيطين به، عاش تاركوفسكي محنة العمل من أجل الدولة كمنتج حكومي مهيمن، طرق كل المكاتب الرسمية لتعطي له الضوء الأخضر لفيلم ليس من النوع الذي يريده البيروقراطيون أو المدرج في خطة مركزية للاستديوهات لتنفيذه، احتمال الشكوى أو الاعتراضات التي واجهها، يجري تعديلات وتحسينات روتينية مضجرة، فكان يتحلى بالصبر حتى مر الفيلم الجاهز عبر الموانع البيروقراطية إلى الشاشة بعد عذاب، بينما كان الشيء الأسهل عمله هو تركه باقيا على رفوف الأرشيف بدلا من المعاناة من أجل عرضه في دار للسينما ثم تعرضه إلى المنع الحتمي، عقب عرضه الأول على الجمهور. كان هذا هو الطريق المألوف الذي سلكه أندريه أكثر من مرة.

وجرى تبديد كثير من قوته في مقاتلة ومطاردة ضغط البيروقراطية. كان يتعين على مؤسسات السينما أن تعرف وتدرك أن تاركوفسكي كان رجلا من حديد لا يلين، وهو في مهنته لم يصور مشهدا واحدا بأوامر من أحد، أو عمل تعديلا واحدا، إلا إذا قبله كمحترف وعانقه بقلبه. ربما يعارض البعض ويقول إن فيلم «أندريه روبليوف» عولج وأعيدت صناعته بالكامل. إلا أن هذا ليس صحيحا، لأن موظفي التلفزيون ومتحف السينما مثلا، من وقت إلى آخر، ولأسباب تخصهم، يرغبون في عرض الشريط الأول للصورة الشهيرة لانفعال أندريه، ويجب أن تراها والإصدار الأخير (الشريط الثاني) لتجد كيف يبدو الجديد مختلفا بشكل تافه عما عليه القديم الأصل. لا يهم حجم الاختلافات، المهم أن النسخة الأخيرة المصرح بها هي أفضل وإخراجها أكثر من رائع، موجز ودقيق.

كان تاركوفسكي أستاذا في تحويل الموقف المعاكس وإعادة توظيفه وبالتالي تحسين الفيلم. لكن قبل هذا وفي المرتبة الأهم كانت هناك أيام من الاكتئاب واليأس. إحساس بالأسر والكآبة، ورغبة مستعرة ناقمة في الهروب من هذه المصيدة. وعندما شعر يوما بجرح كرامته لرفض هيئات السينما محاولته الأخيرة أن يحول إلى الشاشة أبله ديستويفسكي، قبل الدعوة من شركة (ار إيه آي) للتلفزة الإيطالية وغادر إلى روما، وقد أدرك إلى حد ما أنه لن يعود ثانية، إذ كان عمره قد أوشك على الخمسين. وبالفعل قضى عليه السرطان في ديسمبر من عام ١٩٨٦ وهو في الرابعة والخمسين.

«المرآة» فيلم سيرة ذاتية متعمق جدا في الحياة الخاصة بالشخصية الرئيسية، تتسلسل أحداثه تاريخيا طبقا لخط الزمن الخاص بمجتمعنا، بدءا من كارثة هيندينبيرغ في بداية الثلاثينيات، ومرورا باستقبال وترحيب الجماهير العامة بالرواد العائدين من بعثات الإنقاذ إلى القطب الشمالي، والحرب الأهلية في إسبانيا ١٩٣٦ إلى ١٩٣٩، والنزاع على الجزيرة الصينية «دامانسكي» وغيره.

وفي الفيلم يجري الخط التاريخي بتواز عن قرب مع الأحداث الوجدانية العميقة، أو خط الزمن الخاص بحياة المؤلف أو حكايته الخاصة. خليط من «العالم الكبير» و «العالم الصغير»، تنسكب الخلفية العامة للأحداث التاريخية للعالم للعيان على الشاشة بينما تترقرق في الجزء الباهت من صورة الكاميرا متواليات التيارات التحتية النفسية والتعمق الروحي، كان هذا المزج سرا آخر إلى جانب خصوصية فن أندريه تاركوفسكي السينمائي.

من هنا كان من المهم جدا أن يكون الدارس محيطا ببعض الجوانب غير المعلنة، من حياته، كعائلته وجذوره، لفهم رسالة أفلامه. فها هو ببراعة فائقة، ومن دون تعمد الفضح الذاتي، الذي هو رائج جدا هذه الأيام، قد وضع حياته الخاصة وصور علاقاته على الشاشة. وشخصيات شاشته تذكرنا أحيانا بالنماذج الأصلية الأولية للحياة الحقيقية، فالفتاة ذات الشعر الأسود في «طفولة إيفان» و «المرآة» هي بالتأكيد أخت أندريه الصغيرة «مارينا»، وأم إيفان ونيني في «أندريه روبليوف»، نموذجان فائقان للأنوثة الرقيقة طيبة القلب التي تجسدت في «إيرما راووش»، زوجة تاركوفسكي الأولى وزميلة الدراسة في استديو ميخائيل روم. أما أوليج يانكوفسكي فقد ظهر بشكل موجز في تصوير والد أندريه المحنك في «المرآة». وتألقت ماجريتا تريخوفا في دورين في «المرآة»: دور ماريا أم الشخصية الرئيسية ودور «نتاليا» زوجته وأخيرا، أم أندريه، وهي أيضا ماريا أخرى، تظهر في المشاهد النهائية من الفيلم. وابتداء من «المرآة»، مرورا بكل الأفلام الأخرى يمكننا التعرف على، زوجة تاركوفسكي الثانية، لاريسا تاركوفسكايا، منسوبة إلى عائلة أبيها قبل زواجها «إيجوركينا»، يمكننا التعرف عليها في تتابع للصور فهي في «المرآة»، تظهر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

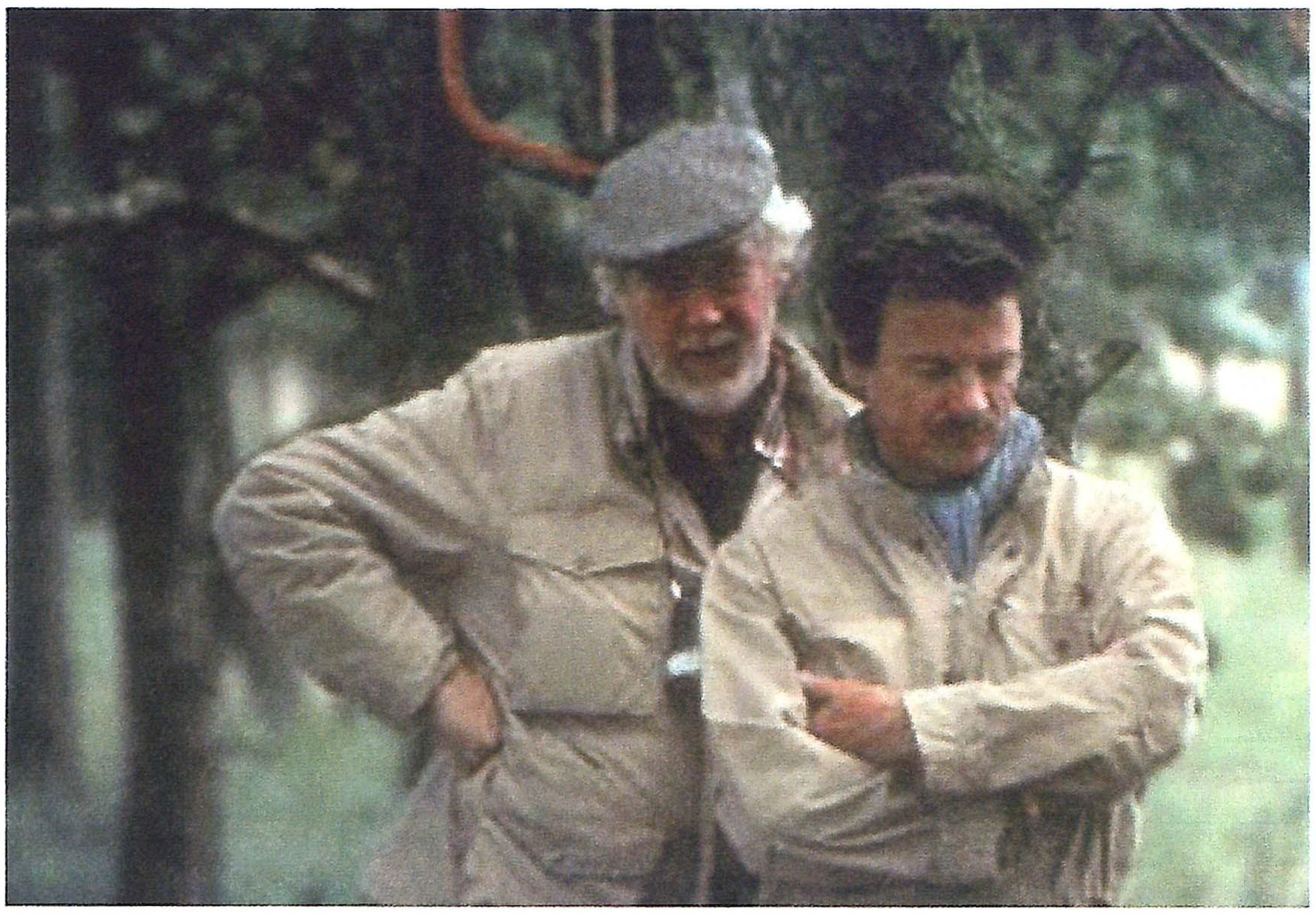
بوضوح زوجة طبيب غنية تشتري قرطا من ماريا وألكس. وقد جاء الوصف الحي لها رمزيا من قبل أليس فريندليتش في «ستالكر» ومن قبل الممثلات الأجنبيات في أفلام المخرج الأخيرة. وهي كامرأة ذات قوة إرادة هائلة ومحبة للمغامرة. لعبت دورا أصيلا ومصيريا وداعما في حياة أندريه تاركوفسكي.

كان أندريه في الخامسة عندما ترك أبوه، الشاعر أرسيني تاركوفسكي، أسرته. وماذا في هذا؟ الآلاف يفعلون ذلك. البعض يرحل إلى الأبد، لكن ليس أرسيني. لقد كان يحب أولاده وغالبا ما كان يأتي لرؤيتهم. دراما عائلية مألوفة لكنها أصبحت مصدرا للمأساة واللوعة لأجل طويل هو في الحقيقة طول العمر الذي عاشه من أصبح مخرجا فيما بعد، وولد بقلب مفرط الحساسية. وتحول هذا إلى معيار لفنه. يمكن أن تشعر بحضوره المتغلغل إذا عرفت ما تنشده في أفلامه المكرسة للمشاكل العالمية الكونية بكل عمق حدسه الشخصي والمسحة الباطنية المقدسة التي كانت تقوده.

دراما الأسرة ترجمت نفسها في شكل معاناة أم مهجورة، جمالها يتبدد، وحبها لأطفالها يعذبها. وبينما نجد المأساة في «المرآة» في الصدارة، نراها توجد بشكل غير مباشر، وفقط بحس حدسي، في الأفلام الأخرى، بداية بـ«طفولة إيفان» وانتهاء بـ «القربان». فأفلام تاركوفسكي كانت كشفا للحقيقة، إذا أردت، فهي دراما عائلية جرى تمثيلها إلى نهايتها على الشاشة. كانت عائلة أندريه بالفعل عائلة رائعة، جده كان عضوا في جماعة «الإرادة الشعبية»، وهي حركة ثورية نشأت في نهايات القرن التاسع عشر، ونفي إلى سيبيريا بسبب مشاركته في أنشطتها. أما أمه، ماريا فيشناكوفا، فكانت تتحدر من عائلة من المعلمين والأطباء والمثقفين الروس، لعدة أجيال. مثل هذه الأصول بالتأكيد لم يكن لها قيمة في الزمن السوفييتي. بل لقد كان من حسن حظه الجيد أن أصوله لم تستدع الكوارث فوق رأسه.

في طفولته المبكرة، عاش أندريه الفقر والعوز الدائم، وكبر في كوخ خشبي، يلتهمه شارع ضيق في أطراف موسكو المظلمة الحقيرة، ودرس عشر سنوات في أقرب مدرسة ثانوية. وعلى الرغم من الفقر، عاشت العائلة في جو من «الروحانية»، وقد تبدو كلمة «الروحانية» كلمة كاذبة جدا، لكن هذه هي الحقيقة. كانت النقود تُدخر بنسا وراء بنس لشراء الكتب والألبومات، بدلا من أحذية جديدة، أو لشراء تذاكر عروض معهد الكونسيرفاتوار، بدلا من رطل إضافي من السجق (النقانق). تبدلت الحياة نحو الأسوأ عندما تركت ماريا وحدها مع أولادها. كانت مصححة بروفات في محل للطباعة في موسكو، وكانت تعمل وقتا إضافيا في الليل لتكسب بعض المال الإضافي.

وفي وقت الحرب، عندما جرى إجلاء الأم والأولاد إلى يوريفيتش، خاطرت بحياتها لعبور النهر على الثلج لتعود بالبطاطا التي كانت تحصل عليها بجهد ومشقة بطريقة ما لأبنائها عبر القرى النائية. في جهة القتال كان الكابتن تاركوفسكي، مراسل الخطوط الأمامية لجريدة إخبارية، قد بترت ساقه اليمنى، بترت حتى الفخذ بعد إصابة خطيرة، وصار يستعين بساق صناعية حتى آخر أيامه، لكنه لم يحاول التشكي من خطورة إعاقته، بل لقد نأى بنفسه عن مقابلة شعراء زمن الحرب. كان حييا، ذكيا، وعذب المعشر، كما كانت لديه خفة ظل وثقافة، وذوق أدبي راق، وفوق كل هذا كان دائما ما يبدو وسيما أنيقا. وقد ألقى أندريه نفسه أشعار أبيه، في صوت أجش في عديد من أفلامه.



أفلام تاركوفسكي المبكرة كانت معجزة حقيقية لمن سبقوه

لم يدرك أندريه بصورة صريحة أن صناعة الأفلام كانت قدره. فهو بعد المدرسة، نراه وقد دخل معهد اللغات الشرقية، وسرعان ما كف عن الذهاب إليه، لم يرتبط مستقبله بهذا المعهد، فقد قاده القدر إلى معهد صناعة السينما، وفي خريف ١٩٨٥، بدأ دراسته على يد ميخائيل روم. وكان مشروع تخرجه، الفيلم القصير «المدحلة والكمان»، عن لاعب الفيولين الصغير الذي صادق سائق المدحلة. لكن ظهوره الأول كمخرج جدي صاعد، جاء مع «طفولة إيفان» ١٩٦٢ برؤية فريدة تماما للحرب، الرؤية الوحشية والمفجعة جدا. كان الحدث في الفيلم مقسما إلى صورتين متباينتين. غابة غارقة في الشمس، أشجار صنوبر ذهبية اللون، صياح طائر الوقواق الرنان، ونهر خلف الأشجار. الأم وقد رسمت ابتسامة متألقة من الحنان والجمال، دلو مملوء بمياه الينبوع في يدها - لقطة مفعمة بالحيوية لطفولة إيفان السعيدة التي لم تستمر حتى النهاية، صورة من الحياة والسلام. المشهد والأم أشباح من أحلام البطل الصغير. لكن عند ذلك هناك حقيقة الحرب، رعب، حزن خريفي، مع سماء سوداء ميتة وماء فاحم شديد السواد من نهر الجحيم عند الإغريق، وعلى الجانب الآخر محاربون ألمان بلباس رسمي أسود. كان للتباين بين صورتي إيفان - إحداهما لولد مرح متفائل خارج بدافع الحلم، والأخرى لكشاف في الثانية عشرة من عمره، نحيف، وجهه أسود، ذو عينين غائرتين حزينتين - تأثير مذهل على الجماهير التي تشاهد الفيلم «الولد مجنون مثل الحرب نفسها» كما كتب جان بول سارتر في مقاله الشهير عن «طفولة إيفان».

وهذا هو ما قاله إنجمار بيرجمان: «اكتشافي لأفلام تاركوفسكي المبكرة كان معجزة حقيقية. وجدت نفسي فجأة في مواجهة باب ليس لدي مفتاحه بعد. غرفة تمنيت وتخيلت دخولي إليها. وهو، بخلافي، كان يتحرك داخلها وخارجها بسهولة. شعرت بالراحة، وتملكني إحساس بالتشجيع والمساندة. الآن هناك شخص بإمكانه أن يتحدث ويفعل ما كنت أفكر في عمله ولم أعرف كيف. كان تاركوفسكي بالنسبة إلى أعظم العظماء، لأنه أعطى السينما الجديدة، لغة خاصة جدا ساعدته على أسر الحياة مثل حلم».

كانت سنة ١٩٦٢ ذروة نجاح أندريه تاركوفسكي، بحصاد غني من الجوائز - الجائزة الكبرى في مهرجان فينيسيا السينمائي وجوائز من مهرجانات الفيلم في أكابولكو وسان فرانسيسكو ... آنئذ، كان لدى تاركوفسكي سيناريو فيلم جاهز عن رسام الأيقونات الروسي الشهير، أندريه روبليوف. هي فانتازيا يمشي فيها بطل الفيلم بطول وعرض بدايات القرن الخامس عشر لروسيا الضعيفة تحت نير الأجانب والممزقة بفعل العداءات والثارات.

صودر الفيلم على الفور، ثم أفرج عنه أخيرا بعد سنوات، عن طريق تدخل الشخصيات القيادية في الثقافة القومية، مثل المؤلف الموسيقى شوستاكوفيتش والمخرج السينمائي جريجوري كوزينتسيف.

الفيلم تسرب إلى الغرب خلال القنوات غير الشرعية، وبيع إلى منتج فرنسي عرضه في مهرجان «كان» السينمائي. وقد أصبح أندريه تاركوفسكي محل ثقة لدى صناع الفيلم السوفييت، وحقيقة إن الفيلم قدم تاركوفسكي إلى العالم. وبعد العودة إلى وطنه، وجد تاركوفسكي نفسه في دائرة حلقة مفرغة أخرى وهي التي جرى كسرها في سعادة، عن طريق روما.

فتحت المدينة الخالدة ذراعيها مرحبة بتاركوفسكي. تونينو غويرا، الكاتب المشهور وكاتب السيناريو لفيلليني وأنطونيوني، أصبح على الفور صديقا مقربا ومؤلفا مشاركا للمغترب، ورئيس بلدية فلورنسا جعل له دارا تحت خدمته. وبذا فإن صفحة جديدة تكون قد طويت في حياته، ليبدأ آخر مشوار حياته في روما، حيث قام تاركوفسكي بالتجهيز لتصوير فيلمه «نوستالجيا» في ضاحية صغيرة جدا في سان جريجوريو، في لندن حيث درب، أيضا، الممثلين وقدم إلى الجمهور أوبرا روسية كلاسيكية، من أعمال المؤلف الموسيقي مودست موروسورجسكي، وهي «بوريس جادنوف»، جنبا إلى جنب مع قائد الأوركسترا العظيم كلاوديو ابادو في المسرح الإنجليزي القديم (كوفنت جاردن)، ثم في جزيرة جوتلاند في جنوب شرق السويد، حيث صور «القربان»، خاتما إبداعه أو مشواره الأخير في حياته.

عاش في الغرب، فاستمر يعمل بروحه العنيدة نفسها التي لم يعرف معها الراحة أو الهدوء، لم ينحن ولم ينجرف مع أستاذه الجديد هناك، وهو المال، هذا الطاغية الجديد. رفض تاركوفسكي عروضا للانتقال إلى الإعلانات التجارية، والفيلمان اللذان صنعهما في أوروبا حملا المبادئ الفنية والأفكار الجمالية نفسها لأفلامه التي صنعها في روسيا، فكانا روسيين أوروبيين، يكشفان عما اعتبره ديستويفسكي مظهرا محددا (أو خصوصية) لعبقرية الإبداع الروسي - «الاستجابة على مستوى العالم»، وانسجام «الرجل وعصره». وتلك الخصوصية للفن الروسي كانت المحور الرئيسي أو حجر الزاوية الوحيد في أفكار الفيلمين، أعني عدم الفصل بين حياة الفرد الخاصة وأحداث زمانه الخاصة. «أقدار الإنسان هي أقدار أمته» حسب صيغة ألكسندر بوشكين. تلك الخصوصية رأيناها تتجلى في المحارب الصغير، إيفان، وفي روبليوف الأسطوري، وفي رائد الفضاء كريس كلفين في «سولاريس» أو «ستالكر» الدليل المرشد عبر منطقة التلوث النووي المميتة، تلك هي شخصيات أفلامه الروسية التي حملت الهم الثقيل لأحزان عصرها ومآسيه، لذا رأينا شخصيات تاركوفسكي الجديدة: جورشاكوف، الكاتب الروسي، دومينيكو، الإيطالي، في «نوستالجيا»، والمثقف السويدي ألكسندر، في القربان، قد شغلوا بالأخلاق العالمية وبالمشاكل الدينية، بدلا من أو أكثر من السعي للسعادة الشخصية أو الرفاهية الشخصية.

عثر كاتب السيناريو بالمصادفة على فكرة نوستالجيا في أحد أخبار التقارير الصحافية. رب أسرة، خائف لتوقعه حدوث كارثة نووية، أبقى أفراد عائلته محبوسين في منزلهم لسبع سنوات. إنها قصة حقيقية من الحياة أعطيت دلالة وتتمة أخلاقية جديدة: ليصبح «دومينيكو» ليس مروج إشاعات أو مثيرا للذعر اهتم بأمان عائلته الخاص وحدها، لكنه يصبح نبيا، بالأحرى مثقفا تنويريا، لكن مجنونا يريد التضحية بنفسه للتحذير من الخطر الذي يتهدد العالم، في وضح النهار، وأمام عيون الجموع الخالية من الهم، نجده يتسلق تمثال الفروسية لماركوس أوريليوس في الميدان العام ويشعل النار في نفسه. إصدار أكثر اعتدالا من هذا العمل الفذ قدّم بوساطة الكاتب الروسي جورتشاكوف (قام بالتمثيل أوليج يانكوفسكي)، الذي حمل الشمعة المقدسة إلى الجانب الآخر من حمام السباحة القديم الجاف.

انشطرت صورة الباحث عن الحقيقة، نصف روسي موسكوفي ونصف روماني روحي في «نوستالجيا» الإيطالي، الذي جسد الشكل الساحر والجدالي التكاملي للفيلسوف والكاتب ألكسندر الذي أحرق منزله الخاص كفعل تكفيري من أجل إنقاذ الإنسانية من الكارثة النووية وهذا بالنسبة إلى تاركوفسكي هو المفتاح لتناول لغز الحياة الإنسانية حيث الانصهار في أتون باسم الإنسانية يمثل التضحية الفائقة.

يعامل تاركوفسكي موضوع البطولة باعتبارها ذات أبعاد أخلاقية ودينية، روحانية مطلقة، انسياب وسلاسة تامة، مناظر نقية مصقولة. واجتمع كل ذلك في «نوستالجيا» و«القربان»، وهما من دون شك ليسا أقل براعة في تأثيرهما الجمالي من «أندريه روبليوف» و«المرآة».

الكلمات المتسائلة في مناجاة النفس الشكسبيرية «أكون أو لا أكون» - التأمل الهاملتي حول معنى الحياة - رسم خطأ رمزيا تحت أعماق أندريه تاركوفسكي، التي كان لها مثل هذه النهاية المفاجئة.

عن مجلة NEW Times بقلم: نايا زوركايا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عرف تاريخ السينما العالمي أعدادا لا تحصى من الأفلام الرائعة التي أعجبت الناس في كل مكان، وأعجبت نقاد السينما الذين ليس من السهل نيل رضاهم، وحافظت معظم هذه الأفلام على قيمتها الجماهيرية عبر السنوات، وحافظت أفلام أخرى على قيمتها لدى النقاد بالرغم من التطورات في عالم الفن السينمائي التي ربما تكون قد تجاوزتها.

لكن بعض الأفلام في تاريخ السينما العالمية لم تفقد أهميتها مع الزمن فحسب، بل تظل بصماتها مطبوعة بوضوح على ما يتحقق بعدها من إبداعات سينمائية. بعض هذه الأفلام كان منطلقا لتأسيس اتجاهات أو مدارس سينمائية أثرت في سينمائيي مختلف أرجاء العالم.

فيلم رحلة إلى القمر

تجارب طليعية في السينما الأوروبية

عدنان مدانات - الأردن

من أهم الأفلام التي شكلت علامات بارزة في تاريخ السينما العالمية «رحلة إلى القمر» (١٩٠٣) للمخرج الفرنسي جورج ميليه رائد فن وتقنيات السينما جورج ميليه (الخيال العلمي والخدع السينمائية والجماليات البصرية الفانتازية)، وفيلم «مولد أمة» (١٩١٥) للمخرج الأمريكي دافيد يورك غريفيت (السرد الملحمي والإنتاج الضخم)، وفيلم «مقصورة الدكتور كاليغاري» (١٩٢٠) للمخرج الألماني روبرت واين (المدرسة التعبيرية في السينما)، وفيلم «المدرعة بوتيمكين» (١٩٢٥) للمخرج السوفييتي سيرغي إيزنشتاين (فن اللقطة القريبة والتعبير والسرد بواسطة المونتاج)، وفيلم «الأرض» (١٩٣٠) للمخرج السوفييتي ألكسندر دوفجنكو (السينما الشعرية)، وفيلم «المواطن كين» (١٩٣٩) للمخرج الأمريكي أورسن ويلز، الذي لا يزال يتصدر سنويا قائمة أفضل عشرة أفلام في تاريخ السينما العالمية (السرد المركب صوتا وصورة واكتشاف الميزانسين في عمق المجال واللقطة/المشهد). وهي أفلام تضاف إلى العديد من غيرها من أفلام صنعها مخرجون عباقرة في وقت مبكر من عمر السينما، واستكشفوا من خلالها تدريجيا وسائلها التعبيرية.

هنا قراءة تعريفية بثلاث من تجارب الأفلام الأوروبية التي أنتجت في النصف الأول من القرن العشرين هي «العصر الذهبي» و«م. مدينة تبحث عن قاتل» و«روما مدينة مفتوحة»، اخترناها لتعبر عن ثلاث تجارب أثرت في السينما العالمية، ينتمي كل منها إلى منهج مختلف (السريالية، الرمزية، والواقعية التسجيلية)، ولكن يجمعها أن كلا منها شكل فتحا في مجال استكشاف آفاق وإمكانات جديدة أمام وسيلة التعبير السينمائية.

فيلم «العصر الذهبي» هو الفيلم الثاني للمخرج الإسباني الكبير لويس بونويل، المشهور بأسلوبه السريالي في السينما. كان لويس بونويل قد اشتهر كسينمائي سريالي منذ فيلمه الأول «الكلب الأندلسي» الذي أخرجه عام ١٩٢٩ بالتعاون مع الرسام السريالي الشهير سلفادور دالي. أما فيلمه الثاني «العصر الذهبي» الذي أخرجه في العام ١٩٣٠ فيعتبر الفيلم الثاني للحركة السريالية والتحفة السينمائية التي بلورت خصائص أفلام لويس بونويل التالية.

كان لويس بونويل قد صرح في مذكرته قائلا: كان «العصر الذهبي» بالنسبة إليّ بشكل خاص فيلما عن حب مجنون، عن قوة دفع لا تقاوم، تعمل في كل الظروف على دفع الواحد تجاه الآخر، الرجل والمرأة، اللذين لا يمكن لهما أن يلتقيا على الإطلاق». ولكن هذا التصريح لا يدل على حقيقة هذا الفيلم الذي أقام الدنيا وأقعدها، ومنع من العرض لسنوات طويلة في فرنسا استمرت خمسين عاما.

كان فيلم «العصر الذهبي» قد عرض للمرة الأولى عرضا خاصا للنخبة، ثم عرض في صالة سينما صغيرة عرضا جماهيريا، فهاجمته التنظيمات اليمينية وحطمت جماعات متطرفة صالة السينما. أطلقت الصحافة في حينه على الحدث عنوان «فضيحة العصر الذهبي». بعد ذلك منع مدير الشرطة في باريس الفيلم باسم الحفاظ على النظام العام، ولم يعرض الفيلم بعد ذلك عرضا تجاريا عاما في فرنسا، إلا بعدما جرى توزيعه في أمريكا عام ١٩٨٠.

من الصعب سرد أحداث هذا الفيلم الذي يتكون من مشاهد وفصول متلاحقة لا رابط فعليا بينها، وفيه الكثير من الخيال والغرائبية والمعقول، إضافة إلى الجرأة الشديدة في الحديث عن موضوعات محرمة.

يبدأ الفيلم بمشهد طويل يعرض فيه المخرج لقطات متنوعة للعقارب، بحيث يبدو الفيلم كأنه فيلم وثائقي علمي عن العقارب. ويتلو ذلك مسيرة احتفالية لرجال دين يقيمون شعائر في منطقة صخرية وسط سكان فقراء. وفي لقطات لاحقة يتحول الأشخاص إلى هياكل عظمية تضع تيجانا فوق رؤوسها. وننتقل بعد ذلك لنرى حبيبين يصرخان وهما يتعانقان ويتدحرجان فوق الوحل، ثم نرى في المشهد التالي الحبيب مسوقا من قبل اثنين من الشرطة فيما المرأة في غرفتها تسير ذاهلة وتخرج بقرة من سريرها. ويهرب الحبيب من رجلي الشرطة ويصل إلى حفل استقبال لأناس أثرياء، وتتخلل مشاهد الحفل أيضا مشاهد غرائبية نرى فيها عربة فلاحين تعبر الغرفة ونارا تندلع في المطبخ، فيحترق الخدم من دون أن يؤثر ذلك في استمرار الحفل، وثمة أب يطلق النار على ابنه فلا يهتم الآخرون. وفي مشاهد لاحقة نرى الحبيب يبحث عن حبيبته فيجدها تعانق في الحديقة قائد الأوركسترا العجوز. ولا تخلو هذه المشاهد من تصوير للعناق بشبق شديد ومن حالات لا معقولة مثل مشهد تحول الممثلة إلى تمثال. وينتهي الفيلم بمشاهد لقلعة نجا منها بعض الأشخاص الذين نراهم متعبين بملابس بالية. ونرى أحد الأرستقراطيين يتنكر على هيئة المسيح. وينتهي الفيلم بلقطة لصلوب فوق الثلج. هكذا يمتلئ الفيلم بلقطات ومشاهد غريبة، وينتقل من حالة إلى أخرى مستخدما نوعا من التركيب المفاجئ والجريء للقطات. وكان استخدام بونويل لشريط الصوت مجددا في حينه، ولا يقل جرأة عن استخدامه لشريط الصورة.

وضمن ذلك كله يسرب بونويل أفكاره الثورية التي تسخر من المفاهيم السائدة في عصره، وكذلك من الأخلاق والتقاليد المتبعة في المجتمع. وهو يفعل ذلك بطريقة صادمة للآخرين، غير عابئ بردود الفعل المتوقعة، كما أنه يسعى إلى تحطيم المؤسسات الراسخة في المجتمع، مثل مؤسسة الأسرة أو الكنيسة أو السلطة الرسمية ممثلة في سلطة الشرطة. وجاء في البيان الذي أصدره السرياليون وتضمن تحليلا لـ «العصر الذهبي» أنه في الفيلم «وضعت الأسس واعتمدت المبادئ، فرجال الشرطة لا يزالون يدفعون بالبشر هنا وهناك... والحوادث تقع في المجتمعات البرجوازية وتتسبب في اهترائها، ولا يكترث أحد بذلك، فيما هذه المجتمعات تحاول أن تحافظ على بقائها مستعينة برجال الشرطة والكنيسة... والحب وحده الذي جمدته المعتقدات البرجوازية والذي تعتبره أساس الشرور كلها، هو وحده الذي يساعد على الانتقال من حالة التشاؤم إلى حالة الفعل الإيجابي، والحب يتطلب التضحية بكل القيم الأخرى مثل المنصب والعائلة وحتى الشرف».

فيلم «العصر الذهبي» اعتبر التعبير السينمائي الحقيقي عن الثورة السريالية التي انتشرت منذ عام ١٩٣٠ وعن زمنها، وهي الحركة التي تحدت العقل وما هو سائد في المجتمع، واعتبرت نفسها حركة شعرية ثورية أخلاقية. يبلغ طول الفيلم ثلاثا وستين دقيقة، وكتب له السيناريو لويس بونويل بالتعاون مع سلفادور دالي.

أما فيلم «م. مدينة تبحث عن قاتل» فهو الفيلم الناطق الأول للمخرج الألماني الشهير فريتز لانغ المعروف بأسلوبه التعبيري في السينما، والذي أخرجه بعد مضي أربع سنوات على اكتشاف الفيلم الناطق أي في العام ١٩٣١. وهو يعتبر حتى الآن من روائع تاريخ السينما الألمانية سواء من حيث روعة إخراجه أو من حيث قوة موضوعه.

حمل الفيلم في الأساس أكثر من عنوان فرعي منها «م. مدينة تبحث عن قاتل» وكذلك «م. القتلة بيننا»، ولكن المخرج اضطر إلى الاكتفاء بالعنوان المختصر وهو «م» أي الحرف الأول من كلمة «قاتل» باللغة الألمانية، وذلك بسبب الخوف من الحزب النازي الذي كان قد بدأ يسيطر على الحياة الألمانية ويتهيأ للصعود إلى السلطة، حيث إن العنوان الفرعي «مدينة تبحث عن قاتل» كان يمكن أن يفهم على أنه يشير إلى النازيين.

تعتمد حكاية الفيلم على قصة حقيقية جرت قبل عام من إنتاج هذا

"
الحب وحده جمدته المعتقدات البرجوازية
والذي تعتبره أساس الشرور كلها، هو وحده الذي يساعد
على الانتقال من حالة التشاؤم إلى حالة الفعل الايجابي، فهو
يتطلب التضحية بكل القيم الأخرى كالمنصب
والعائلة وحتى الشرف
"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفيلم، حيث قام أحد المجرمين الساديين بسلسلة من عمليات القتل لفتيات صغيرات، واستطاع كاتبو السيناريو للفيلم، وعددهم ثلاثة، أن يجعلوا من هذه الواقعة رمزا للواقع القمعي الذي تعيشه ألمانيا بسبب سطوة الحزب النازي.

يبدأ الفيلم بتصويرأم تنتظر عودة ابنتها من المدرسة. وفي مشاهد موازية نرى كيف التقى بها القاتل واشترى لها بالونا من شحاذ أعمى، ومضى بها وهو يصفر لحنا خاصا به إلى حيث قتلها. ولا يعرض علينا المخرج مشهد القتل، بل يكتفي بلقطة للبالون معلقا بأعلى عمود كهرباء. بعد ذلك تستنفر قوات الشرطة للبحث عن القاتل. وهكذا تمتلئ المدينة بالشرطة وبأعوانها السريين الذين انتشروا في كل مكان. ويهدد انتشار الشرطة في المدينة نشاط عصابات اللصوص والشحاذين، فيقررون التعاون في ما بينهم للبحث عن القاتل. وهكذا تصبح المدينة كلها تبحث عن القاتل، ويتحول الناس العاديون إلى وشاة. هكذا يكتسب الحدث البوليسي المبني وفق واقعة حقيقية قوة إيحائية كبيرة ذات دلالة سياسية معاصرة.

ينجح اللصوص في اكتشاف هوية المجرم، بعدما تعرف عليه بائع البالونات الأعمى، من خلال الصفير الذي بدأ القاتل يطلقه وهو يقود ضحيته الجديدة نحو حتفها، فيبلغ لصا يراقب المنطقة بذلك، ويقوم اللص بكتابة حرف «م» على ظهر معطف القاتل كي يستدل عليه الآخرون. وهكذا يشرع اللصوص في ملاحظة القاتل ثم يحاصرونه في أحد البنوك الخالية من الناس بعد انتهاء العمل، ويلقون عليه القبض ويتركون أحد اللصوص عمدا في البنك كي تصل إليه الشرطة. ويقدم فريتز لانغ في نهاية الفيلم واحدا من أقوى المشاهد عندما يصحب اللص القاتل إلى قبو واسع احتشد فيه لصوص وشحاذو المدينة، ويقومون بمحاكمته محاكمة رسمية على جرائمه وعلى ما سببت لهم جرائمه من أضرار، وينتهي الفيلم باقتحام رجال الشرطة للقبو واعتقال القاتل. أما اللقطة الأخيرة من الفيلم فتصور ثلاثا من أمهات الضحايا اللواتي لن يعيد اعتقال المجرم لهن بناتهن.

صُور الفيلم بأكمله داخل ديكور صمم خصيصا للفيلم. ومع ذلك فإن تصميم الديكور وطريقة الإخراج أعطيا الفيلم إيحاء قويا بالواقعية. ولم يستخدم المخرج أي موسيقى في الفيلم، باستثناء لحن الصفير الذي كان يطلقه القاتل. واكتفى المخرج بالمؤثرات الصوتية الطبيعية. وكان المخرج قد صرح مباشرة بعد العرض الأول للفيلم قائلا: «لقد تصورت فيلمي كله على أنه تحقيق صحافي».

ومن الميزات المهمة في الفيلم طريقة معالجة السيناريو لشخصية القاتل الذي أدى دوره ببراعة جعلت منه نجما شهيرا، الممثل الألماني بيتر لوري. فالقاتل يبدو إنسانا مريضا نفسيا ومنفصم الشخصية لا يستوعب حقيقة أفعاله إلا بعد أن يرتكب جريمته. ولهذا يصوره المخرج في أكثر من مرة كظل. ويصوره في مشهد مهم وهو يتأمل برعب صورته في المرآة. وهو يصرخ في أثناء المحاكمة طالبا الرحمة من اللصوص، في حين يطالب المحامي الذي عينه اللصوص للدفاع عنه بإبراء ساحته لأنه لا يعي ما يفعل، ولأنه مرغم على ارتكاب الجرائم تحت تأثير شغف بالقتل لا يمكن له مقاومته.

فيلم «م» هو من إحدى نواحيه نوع من السخرية من فكرة العدالة بسبب تصويره لتلك المحاكمة المهزلة، التي يتكون القضاة فيها من لصوص يطبقون فيها المحاكمات الشرعية بطريقة شكلية صورية.

اعتبر النقاد أن المخرج فريتز لانغ مزج في فيلمه هذا بين الواقعية والتعبيرية، وهي المدرسة التي كانت سائدة في السينما الألمانية في العشرينيات، وكان لانغ من رموزها. بعض الملامح التعبيرية في الفيلم تبرز في الفيلم لكونه يصور عالما مغلقا تبدو الشخصية الرئيسية فيه كأنها تعيش وتتحرك داخل فخ وتتحرك ضمن خطوط وأشكال حادة، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الظلال القوية واستخدام الطباق بين الصوت والصورة. وتبرز التعبيرية كذلك من خلال الاكتفاء بلقطات دالة موحية بدلا من تصوير تفاصيل الحدث. ويعتبر الناقد الفرنسي المعروف مارسيل مارتان أن العالم الذي يحيط بالقاتل إنما يعكس هواجسه ويأسه، وأن الجو الدرامي المغلق في الفيلم ليس فقط حصيلة لتكوين جمالي بصري، بل هو ينبع من بناء الفيلم ذاته.

فيلم «م. مدينة تبحث عن قاتل» في نهاية المطاف هو نبوءة حول مجتمع في طريقه إلى الانحلال تتنافس فيه على السلطة عصابات اللصوص مع قوى الشرطة، وهي النبوءة التي تحققت عمليا، وتجسدت في هيمنة أفراد الحزب النازي على السلطة الفعلية في الشارع زمن الثلاثينيات، رغم وجود السلطة الشرعية.

يعتبر الفيلم الإيطالي «روما مدينة مفتوحة» الذي أنتج في العام ١٩٤٥ بداية لمدرسة الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية، التي برزت مباشرة بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، وقادها سينمائيون أرادوا أن يعبروا عن مشاكل المجتمع الإيطالي من خلال سينما واقعية تعتمد التمويل الفقير (وخصوصا أن إيطاليا خرجت خاسرة من الحرب ومدمرة اقتصاديا)، والتصوير في الأماكن الحقيقية بعيدا عن الأستوديو والديكور وتقديم شخصيات أبطال الأفلام من عامة الشعب، وأحيانا الاعتماد على ممثلين غير محترفين. وسرعان ما أدى نجاح أفلام هذه المدرسة، على المستوى النقدي والجماهيري في آن، إلى أن يتأثر بها العديد من سينمائيي العالم الذين يسعون لربط فنهم السينمائي بقضايا شعوبهم.

فيلم «مدينة تبحث عن قاتل»

أخرج فيلم «روما مدينة مفتوحة» المخرج الإيطالي روبرتو روسيلليني، وشاركه في كتابة السيناريو ثلاثة من الكتاب من أهمهم فيديريكو فيلليني، الذي سرعان ما سيصبح واحدا من أكثر مخرجي السينما في العالم موهبة وإبداعا وسيحمل لقب ساحر السينما.

تجري أحداث الفيلم في عام ١٩٤٤، وسط مدينة روما التي اعتبرت مدينة مفتوحة أمام رجال الشرطة النازيين، ومن هنا جاء عنوان الفيلم. يعتمد الفيلم في حكايته على قصة حقيقية بطلها كاهن إيطالي يعمل مع المقاومة الشعبية، أعدم رميا بالرصاص بعدما اكتشفه رجال الغستابو. وفيلم «روما مدينة مفتوحة» يستند إلى هذه الحادثة ليصور أجواء المقاومة الشعبية ضد الاحتلال النازي. تبدأ الأحداث في الفيلم من خلال شخصية مهندس اشتراكي يعمل في المقاومة السرية، ويلتقي مع خلية من العمال من أعضاء المقاومة السرية. وحين يغادر المنزل الذي جرى فيه الاجتماع، تدهم الشرطة الألمانية المنزل وتلقي القبض على العمال ويجري تحميلهم في شاحنة. أما زوجة العامل صاحب المنزل فتحاول اللحاق به فيطلق عليها الألمان الرصاص، رغم أنها حامل وتلقى مصرعها. قامت بدور الزوجة النجمة الإيطالية القديرة آنا مانيناني التي وصف أحد النقاد أداءها في هذا الدور القصير بأنه أداء مأساوي خارق. ومن ناحيته يحاول المهندس لقاء الكاهن الذي يعمل في صفوف المقاومة لكي يساعده، ولكن أمره يُكتشف بعد أن قامت صديقة المهندس، التي تعمل راقصة في أحد الملاهي وتدمن المخدرات، بكشف أمره للشرطة الألمانية. ويُقبض على المهندس وكذلك على الكاهن. ويتعرض المهندس للتعذيب الشديد ومن ضمنه إطفاء السجائر في جسده، ولكنه يرفض أن يشي برفاقه الذين يقودون عمليات المقاومة السرية. وينتهي الأمر بالمهندس إلى الموت تحت التعذيب. ويصور المخرج عمليات التعذيب بكل تفصيل وبواقعية شديدة. أما الكاهن، بطل الحكاية الحقيقية، فيلقي خطبته الوداعية الأخيرة أمام رعيته من الأطفال الفقراء قبيل أن يُعدم رميا بالرصاص في أحد أطراف مدينة روما.

نال الفيلم نجاحا واسعا أينما عرض في العالم، لمصداقيته الشديدة وبساطته التي تقترب من العفوية، ولموضوعه الجديد على السينما الإيطالية آنذاك. وقد اعتبر النقاد أن الفيلم يؤسس للغة سينمائية جديدة تعالج مسائل الواقع، من خلال رؤية جديدة وواقعية للناس والعالم تعتمد الوعي والتحليل العقلاني للمشاكل. هذه اللغة السينمائية الجديدة هي التي اصطلح على تسميتها بالواقعية الإيطالية الجديدة التي ضمت مجموعة أفلام من أشهرها فيلم «سارق الدراجة» للمخرج فيتوريو دي سيكا، الذي استخدم فيه عاملا عاطلا عن العمل لدور البطولة من دون أن تكون له تجربة سابقة في التمثيل.

وتذكر المعلومات أنه بسبب عدم توافر التمويل الكافي فقد كان مخططا في البداية لأن يكون الفيلم صامتا، وقد جرى التصوير على هذا الأساس، ثم أضيفت الأصوات بعد أن تبرع الممثلون بالقيام بعملية الدوبلاج.

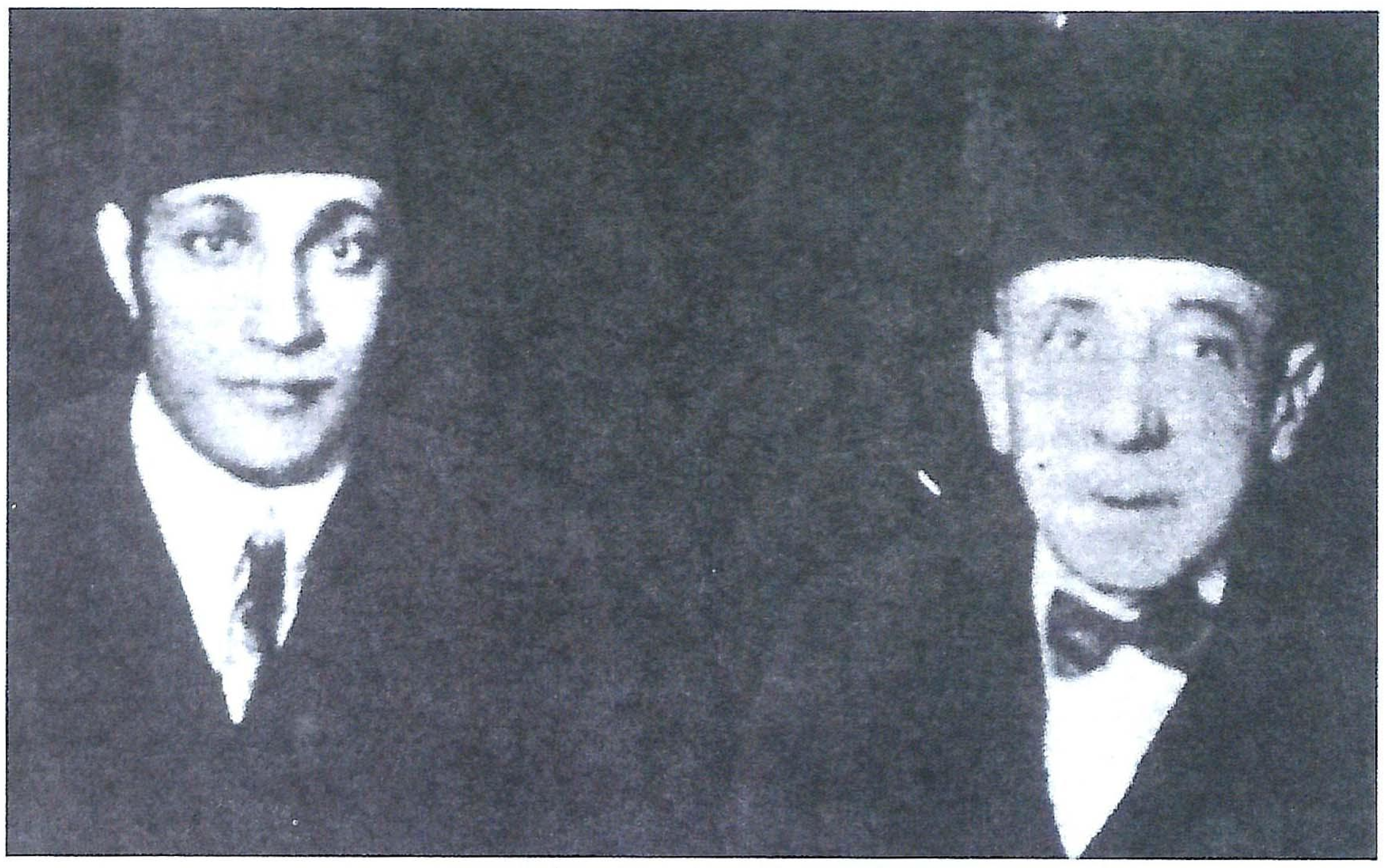
ومن طرائف الأمور المتعلقة بإنتاج هذا الفيلم أن قوات الحلفاء التي احتلت إيطاليا بعد هزيمة القوات الألمانية قد سمحت للمخرج بتصوير الفيلم، فقط، على أساس أنه فيلم وثائقي عن مدينة روما بعد النصر. وقد أدى نجاح الفيلم إلى تكريس الاتجاه اللاحق في السينما العالمية للاعتماد أكثر فأكثر على الأسلوبية التي تجمع ما بين الوثائقي والروائي في السينما المعاصرة، وهي الأسلوبية التي باتت مع الزمن السمة المميزة لمعظم الإنتاج السينمائي في العالم، والأقرب إلى جوهر وخاصية السينما، إضافة إلى أنها الأكثر مصداقية جماهيريا.

هذه الأفلام وغيرها تعيد إلى الأذهان العصر الذهبي للسينما في النصف الأول من القرن العشرين، حيث كانت السيادة مطلقة للمخرج المبدع الفنان والمفكر ◆

”روما مدينة مفتوحة“ كان بداية لمدرسة الواقعية الجديدة في السينما الايطالية التي برزت مباشرة بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وقادها سينمائيون ارادوا التعبير عن مشاكل المجتمع الإيطالي من خلال السينما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في شهر مايو الجاري تطل علينا ذكرى رحيل موسيقار الأجيال محمد عبدالوهاب، الذي قضى أكثر من ثمانين عاما في محراب الفن والموسيقى، حتى أصبح أحد أهم رواد هذا الفن، ليس في مصر فقط ولكن في جميع أنحاء الوطن العربي. «الفنون» تلقي الضوء على بعض الجوانب الإنسانية والفنية في رحلته الإبداعية.


علاقة فنية وانسانية مع أمير الشعراء أحمد شوقي

ثمانون عاما من الفن الجميل

محمد عبدالوهاب.. موسيقار الأجيال

د. محمد فتحي - مصر

قبل أن يكمل الطفل محمد عبدالوهاب عامه الثاني مرض مرضا شديدا، وبعد أن فشلت كل الوصفات الشعبية في علاجه، حمله أهله إلى الطبيب الذي فاجأهم بقوله «استخرجوا له شهادة الوفاة اليوم، لأن غدا يوم الجمعة، ومن غير الصحي أن تبقى جثته يومين من دون دفن، وإكرام الميت دفنه». استسلم الأب لقضاء الله وقدره، واستخرج شهادة وفاة ابنه محمد عبدالوهاب بالفعل، لكن القدر خيب تقديرات الطبيب، وعاش محمد عبدالوهاب - يحمل شهادة الوفاة - عمرا لا يبلغه سوى قلة من الناس. بل ظل، وهو في التسعين، صاحب وجه صبوح وقوام ممشوق، وإدراك سليم وكلمة واعية، وحضور فني وإبداعي متدفق، على رغم أن الناس تعودوا تجاعيد الوجه في الخمسين، وانحناءة الظهر في الستين وخرف العقل والذاكرة في السبعين.

ولم يكن إنجاز عبدالوهاب في عيش هذا العمر الطويل، وإنما في جعله أعواما من الإبداع والتجديد الموسيقي، الذي شكل - وسيظل يشكل - وجدان أجيال وأجيال، عبر الفنانين الذين خرجوا من تحت معطفه، والذين تأثروا به، إضافة إلى فعل ألحانه - المعششة بين جنبات الروح وأركان القلب - في وجدان الأمة.

ترى كيف نبغ الرجل؟ وكيف عاش مبدعا هكذا طويلا؟

كتب شوقي محدثا صانع شخصية مصر الموسيقية، خالد الذكر سيد درويش، في ذكراه عام ١٩٣١:

لقد استخلفت فينا نابغا
دفع الفن إليه باللواء
إن في ملك «فؤاد» بلبلا
لم يتح أمثاله للخلفاء
ناحل كالكرة الصغرى سرى
صوته في كرة الأرض الفضاء
يستحي أن يهتف الفن به
وجمال العبقريات الحياء

ولا بأس من أن يكون البيتان الأخيران مدخلنا للحديث عن كيفية نبوغ بطلهما عبدالوهاب، ذلك أنهما انطويا على عدد من المفاتيح الأساسية لهذا النبوغ.

دراسة لوجه الموسيقار الراحل في شبابه

لقد حملت الكلمة الأولى «ناحل» أول المفاتيح التي هزت وجدان الطفل الصغير، الضعيف النحيل الجسد مقارنة بأقرانه، فناهيك عن التأثيرات العميقة لما ذكرناه في المقدمة، فقد أبعده هذا «النحول» عن لهو هؤلاء الأقران وصخبهم ومشاجراتهم وسمرهم، ودفع به إلى حالة من العزلة والانطواء والميل إلى الصمت والتأمل، وفي الوقت نفسه إلى البحث عن نقطة تفوق يثبت بها ذاته وسط هؤلاء... ليكتشف هذه النقطة أخيرا في «صوته».

وهكذا نكون قد وصلنا إلى الكلمة الأولى في الشطر الثاني من البيت. فقد لفته لأول وهلة الصوت الآسر الجميل لأبيه، الذي كان خادما ومؤذنا لمسجد الشعراني، ومقرئا من مقرئي الحي. كما لفته الاحترام الواسع النطاق الذي يحظى به الأب، على رقة حاله، في المسجد والحي، وسرعان ما اكتشف أنه شبل من ذاك الأسد، وأنه يتمتع بصوت جميل أيضا.

العدوى الروحية

ولا جدال في أنه كان للبيئة العامة أثر كبير في بلورة هذا الاكتشاف، فقد عاش الطفل في أحياء باب الشعرية والجمالية والحسين والأزهر، يحثه انسياب الألحان في سرادقات الأفراح، وحلقات الإنشاد الديني، وتلاوة القرآن في المساجد والمآتم والمناسبات، التي لم تكن تخلو من تلاوة القرآن في بدئها وختامها.

يقول عبدالوهاب: «في شهر رمضان كنا نسمع في هذا الحي الذكر والإنشاد في جامع «سيدي الشعراني»، وفي غير الجامع، وحتى في الشوارع. وكانت بيوت الأثرياء في الحي تهتم بالاحتفال، كل بيت يجلب شيخا من المشايخ، وكان شيئا عاديا أن نرى الشيخ عبدالباسط والشيخ أحمد ندا والشيخ منصور بدران في بيوت الحي، وكنت أمر على كل البيوت كي أستمع إلى تلاوتهم».

كما كان هناك أثر كبير لحارة برجوان التي ولد فيها الطفل، فقد أسسها المملوك الفاطمي ذو الصولة والنفوذ أبوالفتوح برجوان الصقلي، المحب للشعر والموسيقى والغناء، مثلها مثل حي باب الشعرية الذي كان يجمع بين المغاربة الوافدين إلى القاهرة والمقيمين فيها من مهاجري الأندلس.

المهم أن الطفل التفت رويدا إلى قيمة الصوت الجميل، ثم إلى الشهرة التي يحظى بها آحاد المغنين الذين يتمتعون به، مقارنة بعشرات المقرئين المغمورين الذين يعرفهم. وهكذا لم يقف الأمر عند الاهتمام بصوته الجميل فقط، وإنما امتد إلى المجال الذي يوظف فيه هذا الصوت، ألا وهو الغناء.

تشجع الطفل ذات مرة وراح يغني بعد انصراف الشيخ الذي كان يشرف على تعليمهم في الكتاب. وتجمع حوله الكبار قبل الصغار مذهولين باكتشافهم امتلاك الطفل النكرة النحيل الجسد، الصامت دائما، ذلك الصوت الساحر.

وفي الحارة المجاورة للبيت تعود الطفل محمد عبدالوهاب أن يقف ليغني، وليتجمع أترابه الصغار وهم يتصايحون حوله: «الله، صوتك حلو يا محمد» ويشجعه كلامهم على الاستمرار في تقديم أغاني الشيخ سلامة حجازي التي كان يحفظها، ولا يمل من ترديدها لنفسه وللآخرين، كلما أنصتوا إليه وشجعوه على الخروج عن صمته.

ورويدا تحول الأمر الذي انتشل الطفل من عوالم العزلة والانطواء واللاقيمة إلى عدوى روحية بالغة السطوة ملكت على الطفل كل حياته، واكتشف أن سر هروبه من الكتاب الأول الذي التحق به، لم يكن عجزا عن التعلم أو تعطلا في الذكاء، كما لاحقوه، وإنما لأن صوت شيخ هذا الكتاب كان شديد القبح. ولهذا ما إن انخرط في كتاب الشيخ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

"استسلم والده لطلب الطبيب واستخرج شهادة وفاته في أثناء مرضه، لكن القدر خيب تقديرات الطبيب، وعاش معلم الأجيال - يحمل شهادة الوفاة - عمرا لا يبلغه سوى قلة من الناس"

الشعراني حتى راح يرتل القرآن بصوت جميل، جعل صيت موهبته يذيع بين الناس. الأمر الذي بات مدعاة إلى فرح الأب الشيخ عبدالوهاب، وجعله يحلم بإلحاق الطفل بالأزهر، مثل شقيقه الأكبر حسن، حتى يصبح قارئا مشهورا!

وقد هيأ القدر للطفل الصغير مرددا (أحد أعضاء جوقة غناء) ذواقا للموسيقى من جيرانه، انبهر بصوته وهو يغني، فاقترح عليه أن يصحبه إلى صاحب مسرح في الحسين يدعى فوزي الجزائرلي. يقول عبدالوهاب: «كل طفل كان يود أن يعرف ماذا يدور في المسرح وفي كواليس المسرح. فرحت وذهبت معه. وحين سمعني فوزي الجزائرلي في الكواليس انبسط كثيرا وقال: طيب تقدر تغني الأغنية التي غنيتها لي على الناس اللي بره، وتأخذ خمسة قروش؟! كان المبلغ ثروة طائلة بالنسبة إليّ. قلت طبعا ودخلت المسرح وغنيت، ولم أشعر بأي خوف، لأنني كنت أغني لمن يحفظون القرآن في كتاب الشيخ عاشور والأطفال في الحارة».

وهكذا جعل الجزائرلي محمد عبدالوهاب يغني وهو ما زال في العاشرة (عام ١٩٠٧) بين فصول الرواية التمثيلية التي يقدمها، أدوار (أغنيات) المطربين الكبار مثل سلامة حجازي وعبده الحامولي. وهنا أسفرت التطورات عن المفتاح الثالث الذي صنع نبوغ عبدالوهاب، وهو الإرادة الهائلة التي تربت وقويت من خلال النزاع المبكر الذي نشأ بين رغبة الأسرة في جعله مقرئا، والولع بالغناء الذي بثته فيه عدواه الروحية. ويقول عبدالوهاب في ذلك: «كنت أعيش في صراع الموانع العائلية... الصراع الذي كان حبي للفن سببه الأول، الذي اتخذ فيما بعد شكلا واضحا وحاسما ممثلا في العقبات التي بدأت تعترض بإلحاح طريق حياتي».

والطريف أن خلطا لم يحدث في وجدان الطفل، ليجد نفسه في خصام مع القراءة والقرآن والترتيل، إذ يقول عبدالوهاب: «كنت أحب الغناء جدا، لكنني كنت حريصا مع ذلك على سماع المقرئين والفقهاء في «الليالي» التي كانت تقدمها البيوت الكبيرة. وكنت أحب جدا صوت الشيخ علي محمود والشيخ منصور بدران لكنني أحببت أكثر ما أحببت صوت الشيخ محمد رفعت، بكل ما فيه من جمال وجلال».

وهكذا ساعده القرآن وكبار القراء وأجواء التلاوة وحلقات الذكر والإنشاد، كل ذلك مجتمعا ساعد الطفل على التمكن من أصول فنه، ومن تذوق اللغة تذوقا صحيحا، فجمع أداؤه بين الحفاظ على إيقاعات اللغة وقوانين الموسيقى، وهكذا كانت المدرسة الأولى التي تخرج فيها، من حيث العلاقة بالكلمة العربية، هي المدرسة القرآنية.

لكن الأسرة فرضت على محمد عبدالوهاب، عندما اكتشفت غناءه على مسرح الجزايرلي رقابة صارمة «علاوة على العلقة الساخنة»، ورأت شغل وقته وإبعاده عن هذه الترهات، بإلحاقه للعمل صبيا عند أحد الترزية. لكن تصاريف القدر رتبت أن يكون هذا الترزي محبا للغناء، فعمل على فك حلقة الحصار المضروبة حول عبدالوهاب، حتى تتنفس موهبته وتنمو.

وكان محمد يوسف - الجار الذي يعمل مرددا - كان للطفل محمد بالمرصاد، إذ اقترح عليه الذهاب للغناء في السيرك بمدينة دمنهور، ودبر للطفل وسيلة الهرب من الأسرة بالقاهرة. ولم يكن أحد يدرك أن القدر يخبئ لعبدالوهاب بذلك مفاجأة مذهلة، شكلت مفاتيح أساسية عديدة لنبوغه فيما بعد.

يقول عبدالوهاب بصدد ليلة غنائه في السيرك: «في هذه الليلة رأيت الشيخ سيد درويش لأول مرة بين الحضور، واستمع لصوتي وأنا أغني... ولم أكن أدرك ساعتها قيمة سيد درويش أو أعرف قيمة لقائي المهم به مصادفة، وأذكر أنه رفعني من على الأرض بين ذراعيه وقبلني وقال لي: كويس يا شاطر».

ولم يكن هناك من هو أسعد من محمد يوسف الذي راح يتباهى باكتشافه للصبي الذي حرص سيد درويش شخصيا على مصافحته وتشجيعه، وعزز هذا التباهي اهتزاز الطفل الصغير للقاء سيد درويش، ولفته إلى الرجل الذي كان يخلق ساعتها شخصية مصر الموسيقية.

وأمام إصرار الطفل وموهبته لم يكن أمام الأسرة في النهاية إلا الاعتراف بالأمر الواقع، فأقرت بعدم ممانعتها في اشتغال الابن محمد بالفن والغناء، شريطة ألا يعمل إلا مع الجوقات المحترمة، وأن يبتعد عن الفرق والحفلات المبتذلة. وهكذا انضم عبدالوهاب إلى فرقة عبدالرحمن رشدي، الذي كان محاميا درس القانون. إلا أن القدر كان يخبئ له مفاجأة عصمته، على الرغم من مرارتها، من الغرق في مستنقع استنزاف مواهبه الغضة الخضراء على نحو فظ. فقد رآه أمير الشعراء أحمد شوقي عام ١٩١٢ وهو يغني، فطلب من الحكمدار الإنجليزي وقف مهزلة استغلال طفل في العمل إلى ساعة متأخرة من ساعات الليل، بينما يقتضي الواجب أن يكون في فراشه.

ولما انسدت أمام عبدالوهاب أبواب الممارسة عمل، رغم غضبه، بجد وحمية على تثقيف نفسه فنيا، فواظب على تحصيل المعارف الموسيقية، ولم يقف عند ذلك بل مضى مع الزمن في تعلم وإجادة العزف على الآلات. ويسر بعض المعجبين بموهبته الأمر، سواء في نادي الموسيقى الشرقي (معهد الموسيقى العربية فيما بعد) أو في معهد برجيون الإيطالي (الموسيقى الأوروبية). وقد كان عبدالوهاب من أول العازفين والمغنين الذين تعلموا في «نادي الموسيقى الشرقي» ليس الغناء وعزف العود وحدهما، بل إتقان القراءة والكتابة أيضا. ومن الجدير ذكره هنا أن من علّم عبدالوهاب العزف على العود كان الموسيقار القدير محمد القصبجي.

ولم تكن الدراسة في النادي نظامية، بل كانت ندوات واجتماعات وحلقات، لكن عبدالوهاب تمرس فيها وخرج منها بالكثير. ولإدراكه أنها مثلها مثل العزف، بين الأسلحة التي تحمي صوته من الضياع، أقبل عليها بحماس منقطع النظير، ولم يعد يفكر إلا فيها، فملكت عليه أحاسيسه ومشاعره وأحلامه، وشغلته عن كل ما عداها.

جامعة سيد درويش

ومن خلال دراسته توقف عبدالوهاب في إعجاب ودهشة أمام نتاج الفنان الفذ سيد درويش، لكن اللقاء بينهما لم يتجدد - بعد واقعة السيرك - إلا عام ١٩٢١ حين استدعاه الموسيقار الكبير ليسند إليه دورا في رواية «كليوباترا». كان عبء المرض يثقل رويدا على سيد درويش، فأدى عبدالوهاب دور البطل - زعبله - بدلا منه، كما سافر عبدالوهاب إلى فلسطين وسوريا ضمن فرقة نجيب الريحاني، وأدى الأدوار الغنائية الرئيسية في المسرحيات التي عرضتها الفرقة من تلحين سيد درويش. وظل عبدالوهاب يغني هذه الألحان ما يناهز العامين، اقترب خلالهما كثيرا من الشيخ سيد الذي كان يقوم بتحفيظه الألحان، لأن أكثرها لم يكن مدونا. وفي عام ١٩٢٣ توفي سيد درويش من دون أن يتم تلحينه لمسرحية «كليوباترا ومارك أنطونيو»، وكلفت منيرة المهدية محمد عبدالوهاب، الذي شهد له سيد درويش قبل وفاته، بإكمال تلحين المسرحية.

ويؤكد الناقد كمال النجمي أن محمد عبدالوهاب «تعلم في مدرسة سيد درويش الموسيقية، وأخذ عنه اتجاهاته بالتلقين والمحاورة واللقاءات الممتدة، وأن عبدالوهاب لم يكن يستطيع أن يتقدم بعد مرحلة «نادي الموسيقى الشرقي» لولا ما أتاحته له الأقدار من صحبته لسيد درويش، وأخذه عنه مباشرة، تلقينا وتحفيظا على امتداد ثلاث سنوات تقريبا».

ويرى النجمي أنه شتان بين ما أداه عبدالوهاب من أغانيّ للشيخ سلامة حجازي عام ١٩١٢، وبين نتاج سيد درويش، سواء في التلحين أو الأداء أو الفكر الموسيقي. ولا تفوتنا هنا الإشارة إلى أن عبدالوهاب تعلم في مدرسة سيد درويش كيف يقتبس من الألحان الغربية من دون أن تفقد ألحانه هويتها العربية. ومن جماع ذلك كله أتاحت الظروف أن يكون عبدالوهاب أول من يقتفي آثار سيد درويش.

ولا يمكن أن ندرك أهمية وحسم دور سيد درويش في تكوين عبدالوهاب إلا إذا تمعنا قوله: «عندما بدأت رحلتي التجديدية ثار عليّ أساتذة نادي الموسيقى في ذلك الوقت وحاكموني، ولكنهم لم يتخذوا أي إجراء ضدي، لأنهم كانوا في حاجة إليّ... فقد كان النادي يقدمني في حفلاته للسلطات على أني طالب بالنادي، الذي كان

يعزف على الماندولين أغنية «عاشق الروح»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

> ”المجالس التي دأب على حضورها مع أمير الشعراء أحمد شوقي ربطت الفن بالثقافة والسلوك الرفيع، كما نقلت الأغنية من خدمة مجموعة من الندامى الساهرين إلى التعبير عن وجدان الفنان وأفكاره ورؤيته“

يحصل على إعانات من الدولة بسبب ذلك».

وعندما انفصل جزء من النادي ليصبح معهدا للموسيقى تابعا للحكومة، وبات النادي في غنى عن الحفلات، لم يطق القائمون عليه تجديد عبدالوهاب للموسيقى، واجتمع مجلس إدارته - النادي - وقرر فصل الشاب المجدد.

وينبغي التأكيد هنا على أن منيرة المهدية نقلت عبدالوهاب نقلة هائلة، حين دفعته إلى تلحين الثلث الثالث من رواية كليوباترا، فقد كانت دفعة باهرة أن يظهر اسمه شريكا لسيد درويش في تلحين هذه الرواية. ولا بأس من أن نسبق الزمن هنا، لنقرر أنها ساهمت أيضا في نقله من صالونات الأمراء إلى مسارح الشعب التي غنى فيها «يا جارة الوادي، بلبل الحيران، كلنا نحب القمر، خايف أقول اللي في قلبي». وقد اعترف عبدالوهاب بذلك حين قال: «كنت مطرب الملوك والأمراء أغني داخل البيوت الكبيرة وفي الحفلات الخاصة... لكنني وصلت إلى الجمهور الأكبر، وارتبطت به بعلاقة أقوى، وأصبحت مطرب الشعب من خلال فرقة منيرة المهدية».

جامعة الفكر والمعرفة

المهم أن عبدالوهاب وجد نفسه، بعد وفاة سيد درويش، وقد فقد المرشد والأستاذ، يكاد يعود القهقرى مؤجرا صوته هنا وهناك، لولا أن ساقه القدر للقاء أحمد شوقي من جديد. كان يغني في حفل عام، واستقبله شوقي بود شديد، وهنأه على جمال صوته البديع، بل واهتم بترضيته فأوضح له أن حرصه عليه وعلى موهبته كانا وراء بلاغه للحكمدار في المرة الأولى، ومن يومها تبنى شوقي عبدالوهاب فنيا، أو تعهده بالتعليم والتثقيف والتربية، فعمل على دفع رحلة تكوينه إلى ذرا ودروب جديدة... فمنذ لحظة اللقاء لم يفارق عبدالوهاب شوقي، أو لم يكف عن الاختلاف إلى الجامعات «الشوقية»، إن شئنا دقة التعبير، لحظة واحدة.

كان شوقي يصحبه إلى زيارة كبار الكتّاب والمفكرين والصحافيين مثل طه حسين ومحمد حسين هيكل ولطفي السيد وتوفيق دياب وأنطون والمويلحي وداود بركات، بل وكبار السياسيين مثل سعد زغلول وعدلي يكن وعبدالخالق ثروت وماهر والنقراشي. ووعى عبدالوهاب وصية شوقي له بالإنصات المتمعن في هذه المجالس، وكان قد تمرس على ذلك في نادي الموسيقى، الذي كانت الدراسة فيه ندوات واجتماعات وحلقات، فاستمع إلى أصدقاء شوقي، وهم أكثر المصريين ثقافة وخبرة بأمور الحياة، فصاروا الجامعة التي درس فيها أرقى ألوان المعرفة. وفي ظل التوجيه المستمر لشوقي استطاع عبدالوهاب أن يستفيد من هذه الفرص على أحسن صورة.

ومن هنا تعلم عبدالوهاب أن ينصت - دوما - أكثر مما يتحدث، وصار مستمعا جيدا لديه أجهزة التقاط حساسة، تمنحه القدرة على استيعاب أفكار الآخرين، وكأنه صائغ موهوب متميز يعرف كيف يتصيد الجواهر والأحجار الكريمة - بعد طرد ما هو غث من أفكار هذا وأقوال ذاك - ويجيد اختزانها ويعيد صياغتها وتقديمها، أفضل مما ذكرها أصحابها.

مع زوجته السيدة نهلة القدسي في أواخر حياته

وكان من نتيجة معايشته للصفوة الشاعرة والناقدة والمتأدبة أن عرف قيمة «الكلمة» ونقَل الأغنية من مجلس الطرب (خدمة مجموعة من الندامى الساهرين) إلى التعبير عن ذاته وأفكاره ورؤيته... ومن خلال نعومة اللحن وصقل النغم والتجديد في الأداء، استطاع أن يوصل الكثير مما يبدو صعبا من مفردات الشعر وصوره على نحو يستطيع الناس استقباله بيسر، وليصبح الشعر العربي عامة، وشعر شوقي خاصة، مدينين لعبدالوهاب بالانتشار على نطاق واسع بين الجمهور العادي.

ويجب ألا يفوتنا، قبل الانتقال من الحديث عن جامعة عبدالوهاب الفكرية هذه، عدة إشارات:

الإشارةالأولى إلى أنه على رغم علاقته الوثيقة مع أصحاب اتجاهات نافذة، فقد اقتفى أثر شوقي في أن يكون موسيقيا للجميع، وأن يفلت من الإطارات الحزبية المحدودة والمقيدة، إلى الإطارات الفنية والوطنية العامة، ونجح في ذلك نجاحا باهرا (حتى أنه استطاع أن يكون فنانا مثمرا في كنف ستة حكام للدولة المصرية، بدءا من فؤاد سلطانا وملكا، ووصولا إلى الرئيس حسني مبارك، عبر حكم الملك فاروق والرؤساء محمد نجيب وجمال عبدالناصر وأنور السادات).

أما الإشارة الثانية فإلى الفارق بين وضع فنان يبدأ حياته في إحدى الصالات، وآخر يبدأ حياته في صالون أمير الشعراء، لقد كان الفن يومئذ، موبوءا بعوالم المخدرات والبلطجة، وكانت نظرة المجتمع إلى الفنان (المشخصاتي) نظرة تنم عن الاحتقار والاشمئزاز. لكن جو المجالس التي دأب عبدالوهاب على حضورها ربط الفن بالثقافة والسلوك الرفيع، مما انعكس احتراما على الفنان وفنه، وكان الاحترام للفن والفنانين من المآثر التي رسخها عبدالوهاب في أرض المجتمع.

جامعة نمط الحياة

ولم يقتصر الأمر في الجامعات التي لفت شوقي عبدالوهاب إليها على جامعة الفكر والثقافة والسياسة، فإحدى من أهم هذه

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

"ظل حتى آخر أيام حياته يخاف الفشل، لقد كان "مريضا" في جديته ودقته التي بلغت درجة الشك والقلق والوسوسة، واستطاع أن يجعل من ذلك كله قيما إيجابية تساعده على التجويد وتعصمه من التسرع في الرضا عما ينتجه"

الجامعات هي جامعة الحياة، وفيها تعلم من شوقي تحكيم العقل في كل ما يتصل بحياته من شؤون اقتصادية وصحية واجتماعية وعاطفية وإنسانية، حتى يتفرغ للفن بكامل طاقته الوجدانية، وحتى لا يشغله شيء عن فنه.

وكما استفاد عبدالوهاب من فن وموهبة سيد درويش، استفاد من المصير الفاجع الذي جرته إليه - هو وموهبته الفذة - حياة الليل والهوى، فعمق ذلك في كيان صاحب الموهبة الجديدة أن صحته هي ثروته، وأنه من دونها لن ينتج شيئا ولن يكون شيئا، خصوصا أن أن حكاية مرضه «والاستعداد لدفنه» في الطفولة كانت نذيرا مبكرا.

هكذا وعى عبدالوهاب قيمة الحياة بعقله ووجدانه، وكان حريصا على أن يؤدي لهذه النعمة العظمى حقها من العناية والاهتمام حتى في أبسط الجزئيات، ومن ثم كان يأكل بحساب ويعمل بحساب ويرتاح بحساب (هكذا تعلم من شوقي)، وكان يفضل المسلوق على الدوام، ويشرب النعناع بدلا من الشاي، ولا يشرب ولا يدخن، بل ولا يتناول أي منبهات، ويواظب على النوم ما يقرب من عشر ساعات يوميا، ويرقد في فراشه أياما إذا أحس بأن درجة حرارته معرضة للارتفاع. وهكذا ساعدت الظروف الطفل، الذي كان يوما قاب قوسين أو أدنى من الموت، على إدراك أن سلامة الجسم تعني أن تكون جميع اللياقات سليمة، ولهذا عاش ما يقرب من قرن كامل في شباب دائم.

ومع البرنامج اليومي للدراسة في الجامعات «الشوقية» كان هناك برنامج سنوي شبه ثابت قاد عبدالوهاب إلى ذرا جديدة، فقد كانا يقضيان الشتاء في القاهرة ثم يسافران إلى لبنان في يونيو ويوليو ويقضيان أغسطس وسبتمبر في أوروبا، وفي باريس خاصة.

وقد بهرت مدينة النور والفن والجمال عبدالوهاب، بل وهزت الهدوء الشديد الذي اشتهر عنه. فقد وجد نفسه في عالم من الإذاعات والأسطوانات والألحان الجديدة، بل أمام أحدث الطرق لنشر الأغاني والألحان، وأمام آلات موسيقية غير العود والكمان والقانون، ناهيك عن جمال الطبيعة والحياة والناس من حوله.

ومن هنا تعود عبدالوهاب السفر والترحال بعد ذلك، حتى لمجرد التماس الوحدة مع نفسه ومع وجدانه الفني، بعيدا عن التكرار والألفة التي من شأنها أن تجعل رؤية المرء الفنية جامدة لا حياة فيها.

التفاني في الإجادة

ولم تكن الجامعات الشوقية مجرد عملية تثقيف عامة لعبدالوهاب، فقد ورث عن الشاعر الكبير، بالمعاشرة الطويلة، تقديمه للفن على أي شيء في الحياة، فوظف تجاربه النفسية والإنسانية كلها في خدمة ممارساته الفنية، وفي خدمة القدرة على التعبير الموسيقي والغناء.

لقد بذل عبدالوهاب جهدا جبارا في بناء الدعائم التي ارتفع عليها معبد الفن الذي شيده، وظل يبذل هذا الجهد مخلصا طوال عمره. وقد قال أيام شيخوخته في هذا الصدد: «إن حبي لفني أيام شبابي لم تنطفئ جذوته أمام رجولتي أو شيخوختي، بل إن هذا الحب ازداد عمقا. فأنا اليوم أشد رغبة في الاختلاء بفني لأطوره وأجعله يعيش معنا بكل أحاسيسنا وعواطفنا ونبض قلوبنا. وقد عودت نفسي أن أحب عملي الفني وأن أعطيه كل شيء، وأن أثور على أفكاري، وعودت نفسي أن أعامل فني تماما كما يعامل المحب الولهان حبيبته، ألغي كل مواعيدي وأتأنق وأتعطر من أجله».

وعلى رغم ذلك، وعلى رغم علو قامة الفنان فيه، ظل حتى آخر أيام حياته يخاف الفشل، لقد كان «مريضا» في دقته وجديته ونظامه التي بلغت درجة الشك والقلق والوسوسة، واستطاع أن يجعل من ذلك كله قيما إيجابية تعصمه من التسرع في الرضا عما ينتجه، وتساعده على التجويد إلى أقصى حد.

واستمع إليه بعد كل ذلك يقول: «وعندما أستمع لنفسي وأنا أغني أجدني «أنهج» وألهث وكأني صاعد إلى جبل لأنني في هذه الحالة أسمع نفسي بأذن الناقد وليس بأذن المستمع، وأهمس إلى نفسي: لماذا لم أطل هنا... لماذا لم أقصر هنا... لماذا لم أؤد هذا المقطع بالشكل الفلاني... لماذا لم أعمل «لازمة» موسيقية هنا... لماذا لم ألغ هذه «اللازمة»، وأظل في صراع مع نفسي، وأحاول بكل أنفاسي وأعماقي وأعصابي أن أغير ما أسمع كأنني سأتمكن فعلا من ذلك، وأكون كشخص يركب سيارة بجانب السائق فإذا أحس بخطر سيصيب السيارة أمامه ضغط رجله على أرض السيارة كأنه يوقفها».

ومن أهم ما اكتسبه عبدالوهاب في المدرسة الشوقية النظرة المستقبلية - التي لم يقتصر توجيه أمير الشعراء فيها على ضرب القدوة - فلما شرع عبدالوهاب يلحن قصيدته «الليل لما خلي» وحاول ترضية شوقي وطمأنته: «أنا هلحنها التلحين اللي يعجبك»، رد شوقي: «ما تلتفتش لودني أنا... ودني هاتروح... إنت اعمل لجيلك والأجيال اللي جايه». وقد ظل عبدالوهاب حتى نهاية حياته شديد الحرص على سماع همس الجديد في دنيا الموسيقى. وكان مقتحما في التجديد حتى يحافظ على شبابه الفني. وحتى لا يتخلف عن نبض الأجيال الجديدة. ومع اتساع تجربته صار يسمع «دبيب النمل» في الحياة الفنية العربية، ويتابع كل ما له قيمة فيها، ويلاحقه ويسبقه. وهنا يكمن واحد من أسرار الشباب الفني الدائم لعبدالوهاب، وهو سر من أسرار شخصيته الفنية المتألقة.

وقد ظل عبدالوهاب وفيا لقول برنارد شو: «القاعدة الذهبية هي عدم التمسك بقاعدة ذهبية»، وكما أصغى إصغاء ذكيا إلى الألحان العربية غناء وملاحقة وتجويدا (منذ سلامة حجازي وسيد درويش)، تعايشت هذه الألحان في وجدانه مع ألحان كثيرة تنتمي إلى جنسيات مختلفة، وأبدى قدرته دوما على استيعابها جميعا في ألحانه.

لكن ينبغي التأكيد هنا أنه لم يكن لكل الجامعات التي ارتادها محمد عبدالوهاب من فائدة في هذا الصدد ما لم تكن أذن عبدالوهاب دائمة التحصيل لكل ما يطرقها، من زقزقة العصافير إلى جلجلة الحناطير ودمدمة عربات القطار، بل ونقرات طبلة الباعة ونواقيس المعابد. وكان كل هذا يتفاعل في ذاكرة عبدالوهاب مع ما يسمع ويقرأ ويتعلم، ليخرج بعد ذلك خلطة شرقية عذبة متجددة، وإن كان فيها كل بضاعة العطار. ولأنه صاحب ذوق رفيع كانت الخلطة لا تفقد، على رغم تعدد مكوناتها، الوحدة والانسجام، كما كانت أستاذيته في مجال الهارموني تصنع منها ضفيرة أو ضفائر متناسقة آسرة.

تعلم معها الحب والحياة

ويجب ألا نغفل في النهاية أنه بعد شوقي - على مستوى الحياة - جاءت زبيدة الحكيم زوجته الثرية الأولى، التي كانت تكبره بعشرين عاما. فقد كانت المدرسة التي واصل فيها تعلم فن الحياة وكيف يدير أمواله؟ وكيف ينتقي ملابسه؟ وكانت ذواقة خبيرة بالحياة، وكانت تسافر كل عام إلى أوروبا وتصحبه معها، وعلمته كيف يفتح صالونا في بيته، وكيف يستقبل الناس فيه. كان عبدالوهاب مؤمنا بأنه لا يستطيع نقل جو أمير الشعراء إلى بيته، وجاءت هذه السيدة لتزلزل هذا اليقين، وتتيح له معرفة أعظم الناس في بيتهما، كما أنها هي التي شجعته على ارتياد آفاق جديدة، وهي التي أنفقت على أول أفلامه «الوردة البيضاء» على سبيل المثال.

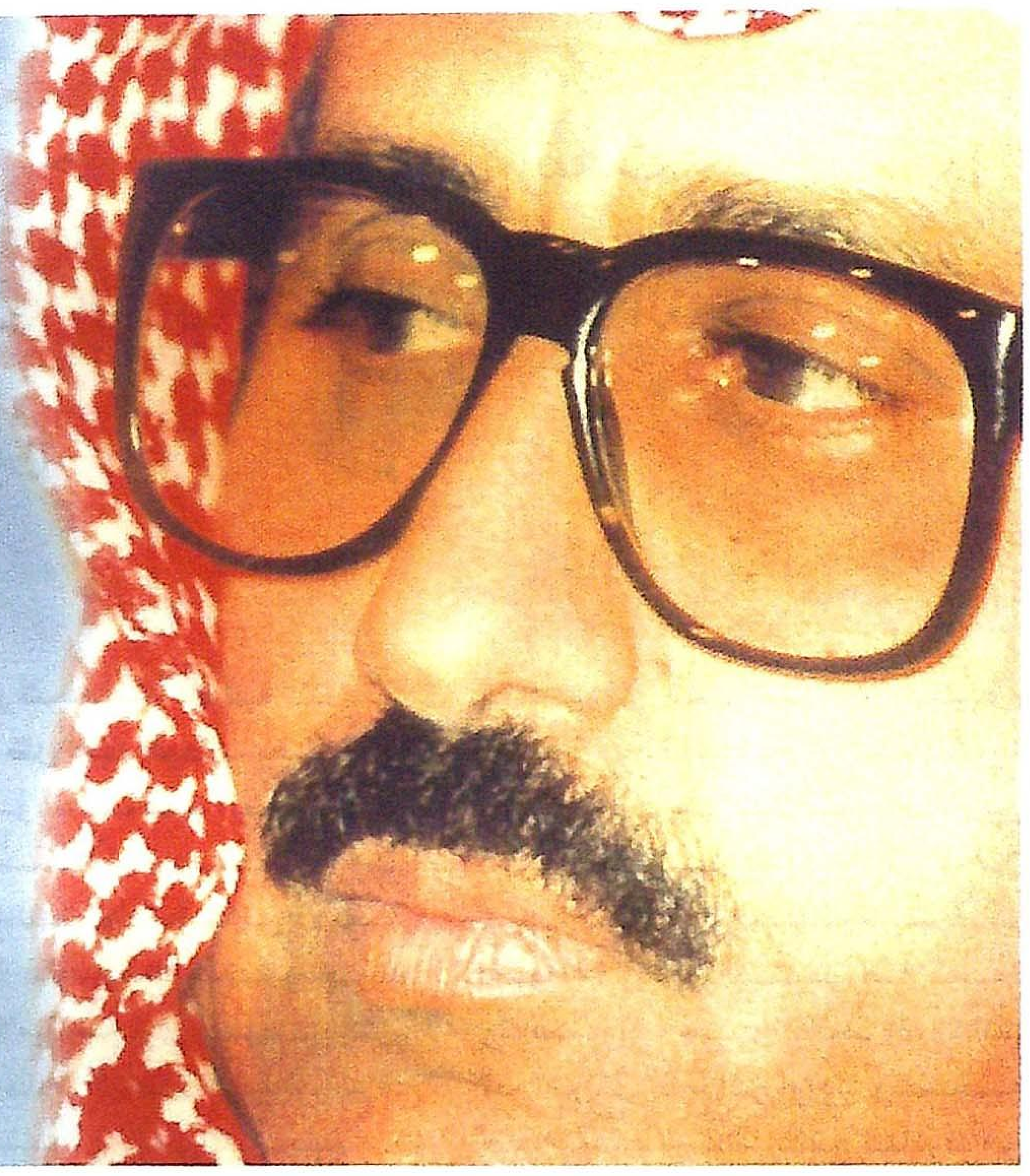
تبقى إشارات سريعة، أولاها أن أحد أسرار نبوغ عبدالوهاب الكبرى تكمن في أنه كان في عمله اليومي «دينامو» علاقات عامة، حتى أنه كان يعرف بالاسم - كما ذكر مفيد فوزي - كل من يعمل ناقدا حتى لو كان في أول المشوار، كما كان يعرف أسماء المذيعين والمذيعات، وكان حريصا على اختيار محاوره لأن المحاور على حد تعبير عبدالوهاب يملك قدرة على «فتح خزانة عقله وقلبه». وقد كان عبدالوهاب يتمتع بدبلوماسية خارقة وخبرة هائلة بالناس والمعاملات، حتى أنه استطاع أن يحول كل النقاد إلى سفراء لفنه، لكنه كان حريصا مع ذلك على أن يظل لنبوغه الفني عمق فكري عظيم الاحترام.

وثانية الإشارات أنه كان يرعى أذنه رعاية خاصة فلم يكن يعرضها لما يمكن أن يحط من ذوقها، وحين كان أحد من معارفه يعرض عليه أن يستمع إلى صوت ما، كان يدقق معه: «الله يخليك مش عايز أذي ودني».

أما الإشارة الأخيرة فهي أن عمل عبدالوهاب الإبداعي التجديدي المستمر في عمارة الدنيا، عن طريق فنه، جعله يؤدي في توافق وانسجام دور المخلوق الذي نفث فيه الخالق القدير بعضا من روحه، وربما كان ذلك التوافق والانسجام مع الوظيفة هو السر الأكبر وراء امتداد عمل الرجل، وفي حس شبابي نادر، وبلا مرض تقريبا، حتى قارب عمره قرنا كاملا، ما جعله يستحق عن جدارة لقب «فنان ومعلم الأجيال».

فنان وعى قيمة الحياة بعقله ووجدانه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



اسمه الحقيقي عبدالعزيز خالد المفرج، أطلق عليه الفنان الراحل حمد الرجيب اسم الشهرة المعروف به حتى الآن «شادي الخليج» تداركا لظروف عائلية واجتماعية لم تكن تتقبل فكرة احتراف الغناء. عشق الفن منذ طفولته وأحب الرياضة، وكانت الحفلات التي يقيمها أفراد فريق الكشافة في المعسكرات سببا في إبراز موهبته الغنائية.

بدأ حياته الفنية من مركز الفنون الشعبية في منطقة القبلة، ومر بالعديد من المحطات المهمة التي أثرت تجربته الفنية، منها دراسته في المعهد العالي للفنون الموسيقية في القاهرة، وتوقفه عن الغناء لمدة ١١ عاما قطعها بالعودة عام ١٩٧٦، أثرى المكتبة الغنائية بالعديد من الاعمال الرائعة التي تساهم في كتابة تاريخ الأغنية الكويتية. «الفنون» تلقي الضوء على مسيرة هذا الفنان الكبير.

شادي الخليج.. صوت الأصالة للأغنية الكويتية الحديثة

"كانت أغنية "لي خليل حسين" تأليف أحمد العدواني وتلحين أحمد باقر التي غناها عام ١٩٦٠ بداية انطلاقه إلى عالم النجومية، كما كانت بداية مرحلة جديدة في تاريخ الأغنية الكويتية"

صالح الغريب - الكويت

كان الفنان شادي الخليج ضمن أفراد الكشافة في المدرسة الأحمدية، وفي إحدى الحفلات الكشفية لأحد المعسكرات خارج الحدود البرية الكويتية عام ١٩٥٤، كان من ضمن نشاط المجموعة إحياء حفلات السمر، وكان من بين الحضور آنذاك رئيس دائرة المعارف الراحل الشيخ عبدالله الجابر الصباح، والأستاذ الراحل محمد عمر، الموجه الأول للتربية الموسيقية في وزارة التربية، والأستاذ محمد حسن صالح مدرس الموسيقى، والفنان محمد التتان، وقد شارك الفنان شادي الخليج بالغناء في الحفلة التي أقيمت، وقد وجد تشجيعا من الحضور ومن زملائه الكشافة، وبعد فترة التقى شادي الخليج بالفنان محمد التتان الذي سمع صوته وأعجب به، وطلب منه أن يزور مركز الفنون الشعبية التابع لوزارة الشؤون الاجتماعية والعمل الذي افتتح سنة ١٩٥٦، وأخبره أن المركز في حاجة إلى شباب كويتي لديه موهبة صوتية.

في عام ١٩٥٨ زار شادي الخليج مركز الفنون الشعبية بمنطقة القبلة حيث التقى بالفنانين حمد الرجيب وسعود الراشد وأحمد باقر وأحمد الزنجباري، وعبدالحميد السيد والنهام راشد الجيماز ومحمد التتان والمذيع مبارك الميال.

وتعرف كذلك على مجموعة كبيرة كانت موجودة بصفة دائمة في المركز منهم: الأديب والمؤرخ الراحل أحمد البشر الرومي والأديب الراحل أحمد العدواني وعبدالعزيز محمود ومحمد الفهد، وأخذ بعد ذلك بالتردد على المركز خاصة أنه وجد من جميع زملائه الفنانين كل ترحيب وتشجيع واهتمام، حيث يستمع إلى الألحان الشعبية ويتابع الحوارات التي تدور حول الفنون والتسجيلات الصوتية لها، والتي كان يسجلها آنذاك الفنان اللبناني الراحل عدنان حامد.

وفي عام ١٩٦٠ كان الفنان أحمد باقر قد أعد لحن «لي خليل حسين» من كلمات الشاعر أحمد العدواني ليغنيه شادي الخليج، وقد بدأت البروفات الموسيقية لتسجيل هذا اللحن مع الفرقة الموسيقية الجديدة التابعة لإذاعة الكويت وبعض الفنانين من مركز الفنون الشعبية، وخلال هذه الفترة جاء موعد الاحتفالات بمناسبة أول عيد للأم يقام في الكويت آنذاك، الذي تغيرت تسميته إلى عيد الأسرة.

وكان الفنان سعود الراشد قد أعد لحنا لهذه المناسبة من كلمات أحمد أبو بكر موجه اللغة العربية في وزارة التربية في ذلك الحين، ليغنيه شادي الخليج الذي كان مهتما بالمشاركة في هذه المناسبة لما لها من وقع طيب وسعيد على نفسه ومجتمعه، حيث وُلد في التاريخ نفسه وهو ٢١ مارس، ويقول مطلع الأغنية الخاصة «أمي»:

أمي أمي
لك أعذب ألحاني

والأغنية على الرغم من بساطة اللحن والكلمات، فإنها لا تزال تذاع من الإذاعة الكويتية في مثل هذه المناسبة كل عام.

عاد الفنان شادي الخليج بعد ذلك إلى مواصلة البروفات وتسجيل لحن الفنان أحمد باقر «لي خليل حسين»، وجرى ذلك خلال عام ١٩٦٠، وهي البداية الحقيقية لانطلاقته وبداية انطلاقة الأغنية الكويتية الحديثة ويقول مطلع الأغنية:

لي خليل حسين يعجب الناظرين
جيت أنا أبغي وصاله «كود» قلبه يلين

الأغنية من الأغاني البحرية المطورة في أسلوبها وكلماتها ونوعية الغناء الكورالي والكلمات قديمة كمقدمة ولكن الشاعر أحمد العدواني أكمل الأبيات.

الدراسة في مصر

في نهاية العام ١٩٦٠ نفسه سافر شادي الخليج إلى جمهورية مصر العربية للدراسة في المعهد العالي للتربية الموسيقية حتى نهاية عام ١٩٦٦، وعلى الرغم من ذلك لم تؤثر الدراسة كثيرا على نشاطه الفني، وكذلك لم يتوقف عن الغناء بل قدم مجموعة من الأغنيات العاطفية والوطنية، من أبرز هذه الأغنيات «لا يا قلبي» من كلمات الدكتور عبدالله العتيبي وألحان أحمد باقر، وقد سجلت هذه الأغنية في عام ١٩٦٤ ويقول في مطلعها:

لا يا قلبي خايف أكشف حبي له وأشرح غرامي
لا يا قلبي يبتعد عني ويزعل من كلامي
ما يحاجيني ويصد وأسهر ليالي
من صدوده يزيد شوقي وانشغالي

شادي الخليج مع فرقة التلفزيون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غنى بعدها شادي الخليج أغنيات عديدة منها:

«كويت والعرب، وجدي الماضي، ويللي شغل بالي، وطاب النشيد، وتقول نسيت»، ومجموعة من أغنيات من فن الصوت شارك في تطويرها مجموعة من الملحنين، من أبرزهم غنام الديكان ومرزوق المرزوق، كما كان شادي الخليج وراء إعادة تقديم مجموعة من الأصوات القديمة من جديد بطريقة وتوزيع عصريين، من هذه الأعمال: صوت «في هوى بدري وزيني» والذي يقول فيه:

في هوى بدري وزيني   زاد وجدي والجنون
والدما من سحب عيني   سيلها يجري عيون
قلت عيني أنت زيني   والحشا يشعل ضرام
آه من صدك وبعدك   زاد وجدي والغرام

عودة إلى الغناء

توقف شادي الخليج عن الغناء لمدة ١١ سنة، ثم قرر في عام ١٩٧٦ العودة لتقديم أعمال عاطفية إلى جمهوره، وفي ٢٨ من أغسطس ١٩٧٦ شهد استوديو ٤٦ في مبنى ما سبيرو بإذاعة القاهرة ولادة أول أغنية عاطفية يسجلها شادي الخليج بعد غيبة طويلة بعنوان «حالي حال» بمرافقة فرقة عبدالعظيم محمد، وقد شارك فيها أكثر من فنان من الكويت من هؤلاء: عبدالرؤوف إسماعيل، سعيد البنا، نجم العميري، حسين أمين، زكريا عامر، يوسف المهنا، مشيل المصري وملحن الأغنية: غنام الديكان، ومؤلف الأغنية: الشاعر الدكتور عبدالله العتيبي.

بعد أن أعلن شادي الخليج عودته لممارسة الغناء من جديد بأغنية جديدة بعنوان «حالي حال»، كتب الكاتب المسرحي عبدالعزيز السريع مقالة في مجلة «عالم الفن»، ومما جاء فيها: «أنت يا أخي واحد من قليلين، لكنهم في كل ميدان صامتون صامدون عاملون بجد وإخلاص وهذا وحده العزاء». واعتبرت الأوساط الغنائية في الكويت عودة شادي الخليج إلى الغناء دفعا للأغنية الكويتية إلى الأمام.

وسجلت الأغنية العاطفية الثانية للفنان شادي الخليج بعد عودته من جديد إلى الغناء وهي بعنوان «سدرة العشاق» من ألحان غنام الديكان وهي من فن الصوت أحد أبرز الفنون البرية، وقد سجلت هذه الأغنية بشكل مطور بحيث اعتبرت نموذجا ممتازا لكل من يريد أن يقدم فن الصوت بروح حديثة، أو يبحث في المستوى الجيد لتطوير الفنون الشعبية القديمة في مراحل الأغنية الكويتية الحديثة، يقول الشاعر مبارك الحريبي فيها:

يا سدرة العشاق   يا حلوة الأوراق
بقعد أنا بالفي   أنطر حبيبي أشوي
ما عندي غيره شي   لازم عليه أشتاق

مع مبارك الحديبي ويوسف المهنا وصالح الحريبي

تعاون شادي الخليج مع عدد كبير من الشعراء، وكان من أبرزهم الراحل محمد الفايز الذي قدم له من ألحان غنام الديكان أوبريت «مذكرات بحار» عام ١٩٨٠ والتي تعتبر من أبرز أعماله الغنائية التلفزيونية، وتعبر كلمات الأوبريت عن صراع البحار الكويتي مع الحياة والرزق في باطن البحر، وقد اختار ١٥٠ بيتا من ديوانه حيث قدم هذا الأوبريت في حفل خاص لضيوف مؤتمر وزراء التربية الذي عقد في الكويت خلال الفترة من ٣٠ مارس حتى الأول من أبريل ١٩٨٠، وكذلك صُور تلفزيونيا من إخراج محمد السنعوسي، وقد فاز بالجائزة الأولى في مهرجان الخليج للإنتاج التلفزيوني لدول مجلس التعاون عام ١٩٨٢ في الكويت

مما قاله الشاعر وغناه شادي الخليج:

يا جارتي سيعود بحاري المغامر
يا جارتي سيعود من دنيا المخاطر
بالعطر والأحجار والماء المعطر والبخور
ولقاؤه لما يعود كأنه بدر البدور

وكذلك حصل هذا العمل على الجائزة الذهبية عندما مثل الكويت في الندوة العالمية للإذاعيين في سيول تحت شعار «إلى تعاون أعمق بين الجنوب والجنوب»، خلال الفترة من ٢٢ إلى ٣١ أكتوبر ١٩٨٤، وقد شاركت سناء الخراز في العمل ومجموعة من طلبة وطالبات وزارة التربية وفرقة التلفزيون للفنون الشعبية.

إن أصالة هذا العمل «مذكرات بحار» تكمن في أنه يحمل مضامين ومعاني كبيرة تتحدث عن المستقبل والحاضر، وكأن التاريخ يعيد نفسه، ففي العدد ٤٨١ من مجلة «عالم الفن» الصادرة في ١٩٨١/٥/١٠ كتب عن العمل «هكذا استطاع شادي الخليج أن يختط لنفسه الأسلوب الخاص به الذي يتميز به كبار الفنانين وليس مهما لديه الكم ولكن الكيف هو قضيته الأولى، من أجلها يكد ويكدح في صمت وجد يليقان بمكانته الكبيرة، لقد هزنا شادي الخليج من الأعماق، وسوف يكون هذا الأوبريت إضافة جديدة إلى الأغنية العربية، إنها الدرة الثانية، وتوأم مذكرات بحار.

من روائعه الغنائية

تعتبر أغنية «قوافل الأيام» إحدى الروائع الغنائية التي قدمها عام ١٩٨١ بعد أغنية «مذكرات بحار»، والجديد في هذا العمل هو اللحن، حيث يتكون من إيقاعات متعددة استخدم فيها الملحن غنام الديكان لأول مرة إيقاع السنكني، واستخدم كذلك أكثر من أسلوب غنائي باستخدام الإيقاعات الشعبية المختلفة، هذا بالإضافة إلى أن الملحن قد ربط «فن الصوت العربي» بالخيالي والصوت الشامي في مسلسل غنائي واحد. ويعتبر اللحن بحق تجديدا من ناحية الكورال، وكذلك يعتبر أول لحن كويتي يوزع توزيعا كوراليا إلى جانب التوزيع الأودكسترالي الذي قام به المايسترو يوسف السيسي.

اصالة اعماله تحمل مضامين ومعاني تتحدث عن المستقبل

وكعادته كل عام، يشدو شادي الخليج بأغنية جديدة في العيد الوطني يشارك من خلالها شعبه ووطنه الفرحة والبهجة، وفي عام ١٩٨٢ قدم الشادي رائعته «أنا الآتي» من شعر د. عبدالله العتيبي وألحان غنام الديكان، مجسدة العديد من المعاني أو معبرة عن كل الأماني في أصالة الماضي وعراقته إلى روعة الحاضر وطفرته حيث قال:

وفي صبر الرجال السمر   بين الموج والظلمة
وفي الأسفار والغربة   وليل الغوص والكربة
أغني رغم آهاتي   وأحلم بالغد الآتي

أنا الآتي «رائعة» شادي الخليج في عيدنا الوطني، أنا الآتي هذا هو عنوان المقالة التي كتبت عن أغنية «أنا الآتي» في مجلة «عالم الفن» ١٩٨٢/٢/٢١ ومما جاء فيها: «وكعادته كل عام يشدو الشادي، ومن غيره شادي الخليج، يترنم بأغانيه بهمساته وهديره بشجوه وفرحه لتتصاعد إلى عنان السماء، ويحلق بنا الشادي والملايين إلى الآفاق الرحبة في عالم الكلمة والموسيقى والألحان، يتنقل بنا بين أصالة الماضي وعراقته إلى روح الحاضر وطفرته لنعيش معا وقتا من الزمان، وشادي الخليج هو ذلك العملاق الذي انفرد بمستواه بل وتميز به، فتربع هناك على القمة، وقد أحس بأن عليه رسالة وواجبا وطنيا، فأهدانا جميعا رائعته «أنا الآتي» مجددة العديد من المعاني ومعبرة عن كل الأماني.

ومن أعمال الثلاثي شادي الخليج ود. عبدالله العتيبي وغنام الديكان قصيدة «الزمان العربي»، التي وزعها سعيد البنا وقدمت في حفل ختام مهرجان الخليج الثالث للإنتاج التلفزيوني في ١٩٨٢/١/٢٨، وقد أخرجها للتلفزيون فيصل الضاحي، والأغنية مزيج من القصيدة وأجزاء من الفولكلور الخليجي المتوارث، مستخدما في تلحينها جملا وألحانا خليجية متوارثة تحمل طعم التراث الموجود في منطقتنا الخليجية حيث تجد فن العدساني والخماري. كما تجد التوشيح والصوت الشامي أيضا وتجد العرضة البرية والعرضة البحرية، بمعنى أن القصيدة كاملة بألحان خليجية بأنواعها المختلفة.

> ”في ٢٨ أغسطس عام ١٩٧٦ شهد استديو ٤٦ بإذاعة القاهرة تسجيل أغنية "حالي حال" تأليف عبدالله العتيبي وألحان غنام الديكان، التي عاد بها إلى الغناء بعد توقف دام ١١ عاما“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

"تعتبر أغنية "قوافل الأيام" إحدى روائعه الغنائية، حيث استخدم فيها الملحن غنام الديكان أكثر من أسلوب غنائي باستخدام الإيقاعات الشعبية، وكان أول لحن كويتي يوزع توزيعا كوراليا"

وهذه القصيدة وطنية، تحكي الواقع العربي وظروفه الحاضرة كنموذج لارتباطه الفني بواقعنا وواقع الوطن. وقد قال الشاعر الدكتور عبدالله العتيبي:

إذا رأيت سماءً لا يفارقها
دفء الشموس ولا إطلالة القمر
وإن عبرت حدودا لاتبارحها
غمائم الحسن تترى حلوة الصور
قلادة الزمن الماضي ومبدؤه
يخضر شوقا إليها سالف الزمن
أرض العروبة والإسلام شرفها
الخلق فيها كريم غير ممتهن

في عام ١٩٨٥ شهد استديو جمعية الفنانين الكويتيين ميلاد عمل سجل خصيصا ابتهاجا وفرحة بسلامة الشيخ جابر الأحمد الجابر الصباح وسلامة الكويت من الاعتداء الغاشم الذي تعرض له موكبه، حيث سجل من كلمات الدكتور عبدالله العتيبي أغنية «دفعها الله» التي قام بتلحينها الفنان المبدع غنام الديكان، وقام بالتوزيع الموسيقي الفنان سعيد البنا، كما شارك مع الشادي في الغناء كورال جمعية الفنانين الكويتيين والعديد من مدرسي ومدرسات التربية الموسيقية وفرقة التلفزيون، حيث تجاوز عدد المشاركين مائة شخص.

الديكان وظف الفن الشعبي في صياغة هذا اللحن، حيث اعتمد بالنقل بين الجمل الموسيقية على فن اليامال والإيقاع البحري والعرضة البحرية وختمة بإيقاع الدزة، يقول فيها مطلعها:

دفعها ربك القادر على كل ظالم غادر
دفعها وانجبر خاطر جميع اللي سكن الكويت
بفوها نار زلزال وطفاها ربك العالي
ونجا شيخنا الغالي وصلى شاكر كل بيت
اللهم صلّ على النبي الهادي محمد

وفي احتفالات العيد الوطني لدولة الكويت في فبراير ١٩٨٦، قدم الفنان القدير شادي الخليج الأوبريت الملحمي «صدى التاريخ» كتبه الشاعر د. عبدالله العتيبي ولحنه غنام الديكان، يحكي تاريخ الكويت قبل انبثاق النفط، ويرسم ببساطة الوجه الحقيقي للشعب الكويتي بكل فئاته.. قال فيه الشاعر:

يا صدى التاريخ
يا صدى التاريخ
من كاظمة.... عادت الذكرى
فكن أنت المغني
رجع الأيام من أولها.... وأعد
ركب المنى حيث التمني واعد

وفي الخامس والعشرين من فبراير ١٩٨٨ وبمناسبة العيد الوطني المجيد قدم من كلمات الشاعر الدكتور عبدالله العتيبي وألحان غنام الديكان الملحمة الغنائية الرائعة «حديث السور»، قدم في هذا العمل خمس لوحات استخدم فيها الملحن غنام الديكان الإيقاعات الكويتية المعروفة منها: الصوت والتوشيحة والسامري والإيقاع الدوسري، ومما قاله شادي الخليج في أغنية «حديث السور»:

مع الملحن غنام الديكان

هذا حديث السور وكلمة العصور
حكاية ستبقى مكتوبة بالنور
على مدى الدهور هذا حديث السور

وفي ٢٥ فبراير ١٩٨٩ قدم الثلاثي شادي الخليج وغنام الديكان وعبدالله العتيبي العمل الفني المميز «مواكب الوفاء» يحمل مذاق ٢٢ دولة عربية من خلال موضوع فني هو «الأعراس» وكل ما يتعلق بأفراح الزواج من فولكلور غنائي ورقص شعبي تراثي وملابس وحلي من الذهب والفضة، وغيرها من العادات والتقاليد لهذه الاحتفالية العربية الأصيلة.

وقد بذل في العمل جهد كبير تمثل في الحرص الكبير على تتبع أصوليات الإيقاعات المختلفة لإعادة صياغة الألحان، حيث شاركت مجموعة من العناصر الأساسية في العمل بمشاهدة وسماع الكثير من التسجيلات وقراءة الكتب لاختيار المناسب من فولكلور كل دولة من الدول العربية.

بعنوان «حدس الفنان وتفاؤله في مواكب الوفاء»، كتب سليمان الفهد مقالته في عمود «وطن للكلمات» بجريدة «الوطن» (العدد ٥٠٥٠) في ١٩٨٩/٣/١١، ومما قاله فيها عن أغنية «مواكب الوفاء»: «ولعل عملهم الأخير (مواكب الوفاء) يؤكد بالفعل الإبداعي أن الفنانين الأربعة مسكونون بالإبداع إلى ما شاء الله، ويثبت بأن دماءهم تنبض بطاقات الخلق والابتكار والإبداع الثري، زد على ذلك أن الـ «مواكب» تعبر عن حدس الفنانين واستشرافهم لغد الأمة الواعد بظهور مواكب التضامن العربي، فالفنان من حقه وواجبه أن يتفاءل ويحلم بغد أحسن، حين يجد أن تيار الإقليمية يعكر صفو العلاقات بين الأقطار الشقيقة ويلوث مناخها وأجهزة إعلامها بغازات التشرذم وسموم التعصب الأعمى».

أغاني التحرير
في أيام الاحتلال (٩٠- ٩١)

مع وزير التربية الدكتور مساعد الهارون

قدم شادي الخليج خمسة أجزاء من أشرطة «الله أكبر يا كويت»، وقد لاقت رواجا كبيرا لما يتمتع به شادي الخليج من صوت مؤثر وإبداع فني، بالإضافة إلى الكلمة القوية واللحن المناسب، من هذه الأغنيات من ألحان غنام الديكان غنى «نصر الكويت»:

اعزف على أوتار قلب الكويت
تأتي لك الأنغام من كل بيت
يأتيك لحن عبقري الصدى
يعطر الدنيا بذكر الكويت

ومن ألحان يوسف المهنا غنى «كل العالم»:

في وجه الطوفان الأسود
كل العالم فليتوحد
حتى نحفظ وجه الدنيا
وغيوم الرحمة لا تتبدد

وقدم الكثير من الأعمال الغنائية الوطنية الرائعة وخاصة أغنية «حنا العرب»، التي كتب كلماتها الشاعر الأمير خالد الفيصل ولحنها الفنان المبدع غنام الديكان ويقول فيها:

حنا العرب يا مدعين العروبة
وحنا هل التوحيد وانتم له أجناب
وحنا شروق المجد وانتم عروبة
وحنا أهل التاريخ وانتم به أغراب

وفي ١٩٩١/٥/١٩ كتبت جريدة «الرياض» عن أغنية «حنا العرب» مقالة كبيرة تضمنت نشر القصيدة كاملة، ومما قيل في المقالة عنها: «والجديد في قصيدة الأمير خالد الفيصل» حنا العرب» أننا سوف نسمعها مغناة بصوت أحد أبناء الخليج وأحد رموز الأغنية الوطنية الكويتية الفنان شادي الخليج وألحان غنام الديكان.

وبعد التحرير كتب الراحل هاشم السبتي في العدد ١٨٠ من جريدة «الفجر» الصادرة في ١٩٩١/١١/١٤م عن دور الثلاثي في أيام الاحتلال في عمود حمل عنوانه «شادي غنام العتيبي»، ومما قاله: «هذا الثالوث الغنائي الخطير المتلائم بعضه مع بعض بإحساس فني جميل صادق فيما يقدمه وقدمه في السابق، كم كان رائعا أيام المحنة الكبرى، أيام الغزو العراقي لبلدي وعشقي الدائم الكويت».

كان شادي في السعودية، والشاعر عبدالله العتيبي في لندن، ومخزن الموسيقى الكويتية غنام الديكان في القاهرة، واستطاع هذا الثلاثي المبدع أن يقدم لنا تلك الأغنيات الوطنية الرائعة التي واجهت الاحتلال باسم الجماهير الكويتية على رغم هذا التباعدالمكاني.

قدم شادي الخليج بمناسبة العيد الوطني عام ١٩٩٢ أغنية وطنية بعنوان «الكويت»، وألحان العمل متنوعة تغلب عليها النغمة الشعبية الخليجية الصميمة.

لحنها الفنان غنام الديكان من كلمات الشاعر الدكتور عبدالله العتيبي ويقول فيها:

نحن أجلنا أغاني العيد للعيد الجديد
حين يأتي أهلنا الغياب من سجن العبيد
حين ينمو شجر الصبر على قبر الشهيد
حين يأتي بالكويت حلمنا العذب السعيد
يوم تحديد المصائر
قادنا للنصر جابر
معه الحر المناصر
سعدنا كالسيف باتر

كان آخر عمل غنائي جمع الثلاثي شادي الخليج وعبدالله العتيبي وغنام الديكان أوبريت «عاشق الدار»، وقدم بعد وفاة العتيبي في حفل تخريج مركز الدراسات الموسيقية في ١٩٩٥/١/٢٤ ومما قاله:

تاريخك يا وطني ملحمة
ما زالت في خلد الدهر
ترويها الأيام وترفعها
في وجه الغادر والغدر
يا وطني يا أبوابا فتحت
للقاء البر مع البحر
من أجلك اقطف يا وطني
أزهارا من نور الفجر
قطع/عاشق الدار

في ديسمبر ١٩٩٦ قدم شادي الخليج أغنية بعنوان «يا لإماراتي سلام» من ألحان غنام الديكان وكلمات الشاعر الإماراتي عارف الخاجة، وهو ثاني شاعر خليجي يغني له بعد الشاعر السعودي الأمير خالد الفيصل الذي غنى له في فترة الاحتلال أغنية «حنا العرب»، وكانت كذلك من ألحان غنام الديكان أغنية «يا لإماراتي سلام»، غناها بمناسبة العيد الوطني لدولة الإمارات العربية المتحدة، ويقول في مطلعها:

شاقني صوت الحمام
لي ترنم بالغرام
قال والأحلام ترقص
يا لإماراتي سلام
يا لإماراتي سلام.

ربط شادي الخليج عمله الخاص بالعيد الوطني عام ١٩٩٨ في ٤ مارس ١٩٩٨، بمناسبة تخريج دفعة جديدة من خريجي مركز الدراسات الموسيقية الذي يعتز به كإنجاز حققه في حياته العملية، وبهذه المناسبة غنى أغنية وطنية جديدة بعنوان «الكويت الخالدة» استوحاها الشاعر الدكتور يعقوب الغنيم من كلمة الشيخ جابر الأحمد الجابر الصباح التي قال فيها «الكويت هي وطننا الخالد... هدفنا الأسمى سلامتها والحفاظ عليها قولا وعملا، فإنه لا وجود لنا ولا عزة لنا إلا بوجودها عزيزة قوية، إذ هي الوجود الثابت، ونحن الوجود العابر»، الأغنية لحنها غنام الديكان والتوزيع الموسيقي لسعيد البنا وتقول كلماتها:

بلادنا أنت الوجود الثابت
ونحن في الدنيا وجود عابر
كويت يا أسطورة على المدى
نمقها مجد لديك زاهر

اداء رائع وموسيقى رفيق من التراث الكويتي

تحيا الكويت

في حفل تخريج الدفعتين الثالثة عشرة والرابعة عشرة من خريجات «مركز الدراسات الموسيقية» في الدورة التدريبية لتأهيل مدرسات التربية الموسيقية في يوم الأربعاء الموافق ٢٧ من مارس عام ١٩٩٩ غنى شادي الخليج أغنية «تحيا الكويت»، من كلمات الدكتور يعقوب الغنيم ولحن غنام الديكان وتوزيع المايسترو سعيد البنا مطلع الأغنية يقول:

يا بلادي وأنت مهد جدودي
لك عهد من شعبنا أن تسودي
وتدومي على المدى في صعود
للمعالي بخافقات البنود

من الأقلام التي كتبت عن «تحيا الكويت» الأديب عبدالله خلف أمين عام رابطة الأدباء في جريدة «الوطن» ٢٠ مارس ١٩٩٩ نقتطف منها ما يلي: «حضرنا هذه الحفلة لنرى شادي الخليج متربعا فوق قمة مجده الفني كما كان، بصوت صقلته الأيام، ومخارج الحروف الواضحة، ولغة عربية سليمة وأداء رائع على الهواء مباشرة، وموسيقى تأخذ الألباب من ألحان الفنان المبدع غنام الديكان، فامتزج اللحن مع الأداء الرائع والموسيقى الرفيعة النابعة من تراث الكويت الفني، وتوزيع الموسيقى الساحر للفنان الكبير سعيد البنا ورائعة الدكتور يعقوب الغنيم «تحيا الكويت».

آخر عمل للفنان شادي الخليج كان أوبريت «حكاية وطن» من تأليف الدكتور يعقوب الغنيم وتلحين غنام الديكان، وقدمته وزارة التربية في قصر بيان بتاريخ ٢٠٠١/٢/٢٦، ويتناول هذا الأوبريت ملحمة أهل الكويت في بناء نهضة وطنهم والدفاع المستميت عن استقلاله، والعمل ليل نهار لكي يعم الخير والرخاء أرجاء الوطن، بل يمتد خيره ليصل إلى الأشقاء والأصدقاء في كل مكان فيقول:

يا بلادي أنت رمز الكبرياء
أنت رمز العز عنوان الإباء
قد علا صوتك في كل سماء
فتخطى الشعب ألوان العناء
ومضى للمجد مرفوع اللواء

في زاوية الصحافي القدير محمد مساعد الصالح «الله بالخير» بجريدة «القبس» الصادرة في ٢٨ فبراير ٢٠٠١، كان لأغنية «حكاية وطن» المساحة الكاملة، ومما قاله عنها: «لقد كان الحفل أكثر من رائع وأعتقد أنه نجح في عمل مسح فولكلوري لحياة الكويت من جميع النواحي، ويستطيع الإنسان وهو جالس في مكانه أن يرى الكويت على حقيقتها من خلال لوحات الحفل الموسيقي الغنائي الذي أبدع فيه أحفادنا، أقول أحفادنا وليس أبناءنا لأن المشاركات والمشاركين في أداء الحركات الراقصة لا تتجاوز أعمارهم عشر سنوات أو اثنتي عشرة، ومع ذلك كنا نشاهد الابتسامة على وجوههم.

في ديسمبر ٢٠٠١ فرغ الفنان الكبير شادي الخليج من إنجاز عمل غنائي وطني قدمه بمناسبة سلامة أمير الكويت وتجاوزه للعارض الصحي الذي تعرض له، والعمل الجديد من كلمات يعقوب الغنيم وألحان غنام الديكان صور في يناير في عام ٢٠٠٢، مطلع الأغنية يقول:

يا ربنا هذه منك نفحة كريمة
كانت لنا في يومنا بُشرى عظيمة
أميرنا له الفدا في صحة سليمة
يا ربنا شكرا على أفضالك العميمة

كانت هذه الأغنية آخر المحطات في حياة الفنان القدير شادي الخليج، وما قدمناه في هذه العجالة عن مسيرته الفنية الثرية لا يستقصي كل شيء في حياة هذا الفنان الكبير، بل هي جوانب من سيرته الذاتية الطويلة ◆

”كانت آخر أعماله أوبريت “حكاية وطن” والذي تناول فيه ملحمة أهل الكويت في بناء نهضة وطنهم والدفاع المستميت عن استقلاله والعمل لكي يعم الخير والرخاء أرجاء الوطن“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قلما تسنى لمسرحي عربي أن ينهل من التراث من دون أن تحترق أصابعه، لإفراط في التماهي أو مغالاة في التأويل. وحده الطيب الصديقي ظل يجوب دروب الذاكرة، متبخترا في جبته الفضفاضة، كما لو أنه يتمشى في فناء داره. فهو يعرف كل المخابئ وينبش في كل الزوايا، مستحلبا ما يفيده في تغذية رؤاه، وصوغ تصورات عميقة تخترق المستقبل من دون أن تنتهك حرمة بعض تجليات الماضي النيرة، وهذا ما يعفيه من محنة التبرير: تبرير الالتفات أو الإطلال على الخلف. لديه يصير الأمس غدا ويغرق الحاضر في الضحك كشاهد مخبول، وفرجاته أشبه ما تكون ببسط طائرة تحلق أمام أنظارنا كأحلام خرافية، فنؤخذ بها في انخطاف متقطع، لكنه انقطاع خلاق نستطيع من خلاله الإمساك ببعض تلابيب الفرجة، والإبقاء على تلك اليقظة الضرورية لتحقيق الهدف المزدوج من المشاهدة: الاستمتاع والاستئناس.

الطيب الصديقي في بساطه المسرحي "قفطان الحب"

فرجة مرصعة بالعبث

عزيز الحاكم - المغرب

مع أن الصديقي قد اغترف الكثير من خابية الموروث الشعبي، من موضوعات وحالات متفردة، إلا أنه لم يسقط في فخ الاجترار، على رغم ما يشوب فرجاته من تشابه، ربما أملته طبيعة المشروع الذي كرس كل جهوده من أجل تحقيقه، والمتمثل في إضاءة الجوانب المهملة من التاريخ، بغية رد الاعتبار إلى الذخائر التي تحفل بها الذاكرة الشعبية، وبث الروح في الأشكال المسرحية الجنينية، من منظور يرقى بها من طور الكمون إلى مدارج التمظهر الفرجوي المطلوب، فتغدو وليدة اجتهاد حاذق قائم على بعد النظر وإلمام بمقتضيات التحديث. وبذلك تنتفي ثنائية التأصيل والتجريب بشكلها التقليدي، وينحسر البعد النظري أمام الرغبة القوية في حبك خيوط فرجة لا تكتمل إلا على فضاء الخشبة، حيث يتاح لكل العناصر المشهدية أن تحتل مواقعها المناسبة ضمن بناء فسيفساء يشد بعضه بعضا، تتخلله بين الفينة والفينة (من مقطع إلى آخر ومن لوحة إلى أخرى) ارتجالات مضبوطة يدبرها بعض الممثلين أو الراوي نفسه، من أجل تحيين العرض وترك البياضات لمبادرات المشاهدة.

ويتضح ذلك بالملموس في بساطه الرابع «قفطان الحب» الذي يتوج به الصديقي سلسلة من البساطات المتمحورة حول الشخصيات نفسها (الراوي - المسيح - بقشيش)، والقضايا نفسها التي انشغل بها مزاولو هذا الفن العريق قبل أكثر من قرنين (فضح العيوب والجهر بالمظالم وتعرية الممارسات الخسيسة). غير أن الفرق بين البساط الأصل والبساط الصديقي يتجلى في تحديث فن ظل حبيس النقطة التي انطلق منها، والرغبة في تثويره بشذرات من الكلم المحظور وعناصر استاطيقية تجعل منه فنا منفتحا على المستقبل، قادرا على التعايش مع طوارئ الفرجة الحديثة. وبهذه الإضافات تتجذر فرجة البساط، كما يطرزها الصديقي، في التربة التي تحتضنها. ومما يحمد له حفاظه على كل عناصر البساط من ديكور وملابس وأقنعة وإكسسوارات وشخصيات، واعتمادها أرضية أساسية لنسج بساط جديد قائم على دعائم قديمة: التحفة (البيت الخشبي المزخرف) والمبسطين المتنكرين في زي الدراويش الذين يعتمرون طواقي وقبعات تشبه قبعات

الطيب الصديقي

المنجمين ويحملون العصي والعكاكيز، ويتقمصون شخصيات كثيرة تجمع بين الإنس والجن والحيوانات، ويتحدثون بجسارة متندرة.

من هذه المواد الخام تنبت الفرجة، بعد أن يدخل المايسترو الصديقي محسنات أخرى تشكل كل مكونات العرض، بدءا بالنص (المتن الغائب في البساط القديم) وانتهاء بالمؤثثات السينوغرافية، مرورا بأزياء الممثلين وحواراتهم، وإيقاع تحركهم في فضاء الخشبة، وحدود الارتجال، ودور الموسيقى في تشظية الفرجة وحمايتها من التسيب وتعبيئها بإيحات مكانية وزمانية شرقية، وحضور الإضاءة التي تنحو باللوحات صوب مراقي الحلم وتحطم الحدود الفاصلة بين المسرح والسينما، وهدم الهندسة التقليدية للخشبة من أجل تعويض الساحة العامة (فضاء البساط الحقيقي) بفضاء عائم ذي مستويين: مستوى داخلي ومستوى خارجي، حيث لا تقتصر الرؤية على ما يظهر فوق الخشبة، بل تتعدى ذلك إلى ما تحت الخشبة وما خارجها (على شاكلة الـ Voix off في السينما)، إلى غير ذلك من الاجتهادات الصديقية البحتة.

ويبدو لي أن «قفطان الحب» تختزل تجربة ما يربو على أربعين سنة، بكل تعرجاتها وكبواتها العابرة، اختزالا غير مشروط بأي حصرية. فيها تتبين ملامح العبث والتغريب والسريالية والأراجوز والحلقة والنو والكابوكي... وكلها مقويات تحقن العرض بأنفاس جديدة وتنفض عنه غبار العتاقة، من دون أن تجرده من طبيعته البساطية التي تشكل عصبه المحوري، وتحرسه من كل تهلهل أو تميع، وذلك لحرص الصديقي (البارع في حياكة الفرجات) على أن تحافظ سفائف الفرجة على تماسكها، وألا تتدلى خيوطها خارج المنول. ألسنا هنا أمام قفطان حقيقي تتوافر فيه شروط الأصالة ومتطلبات المعاصرة؟ أما الأصالة فهي في الثوب، وأما المعاصرة فإننا نستشفها من شكل التفصيلة ونوع الخياطة.

وتقوم «قفطان الحب» كفرجة مركبة، على مجموعة من الحكايات التي تتفرع عن الحكاية الأم: حكاية الأب الباحث لابنته عن قفطان مرصع بالهوى. ونظرا إلى العزة التي يغمر بها الأب ابنته فإنه يضطر إلى الترحال، وخلال ذلك يصادف أشخاصا عديدين من مختلف الشرائح، ويعاين أحداثا وحالات لا تتيسر معاينتها إلا بمبارحة المكان، لأن السفر هو أفضل مدرسة، وأنجع وسيلة لتحريك الحدث المسرحي وتكثيف الأمكنة والأزمنة، وفسح المجال لقدرات الممثل كي يتلبس شخصيات كثيرة، ويعبر عن مواقف شتى، وقد عودنا الصديقي في مقاماته وبساطاته على الأدوار المركبة التي يؤديها الممثلون بأريحية جذابة، وهذه من الثوابت التي تسبغ على فرجاته طابع اللعب، وتحرر ممثليه من النمطية ورتابة التشخيص. والحقيقة التي تتأكد في

العرائس والأقنعة وخيال الظل

الأميرة زمرد والطالب علي

«قفطان الحب» هي أن التمثيل مجرد لعبة خطرة يقترفها بعض المجانين السعداء في كواليس الحياة، لكنها لعبة ذات وجهين، أحدهما معلن (الهزل) والآخر مضمر (الجد). وكعادته في تحلية المرارة يمزج الصديقي بين هذين الوجهين مزجا حلوليا يمسي في ركوب الهزل تهديدا مبطنا بتفجير الجد، فيما يرتكن الراوي (على غرار الملقن في الكابوكي الياباني) جانبا من الخشبة، لكي يضبط خيوط اللعبة ويتحكم في مسارها ويسوي انزلاقاتها.

وفي غضون هذا الترحال الرمزي، الحاصل في المكان نفسه (الخشبة) تتشعب الحكاية الأولى إلى حكايات فرعية تتولد عنها جملة من التيمات والحالات التي تمكن الراوي من توسيع مدار الحكي، والممثلين من تقمص أدوار أخرى وتشخيص أحداث جديدة، وتتيح للفرجة أن تستقطب كل الخبايا بشكل يحول المنطلق الأول (البحث عن قفطان) إلى مجرد تعلة للقبض على فضائح العصر، وتجريدها من كل حصانة ودفنها تحت وابل من الضحكات.

والإضحاك عند الصديقي لا يفرز ردود فعل مباشرة وقابلة للخمود السريع، كما هي الحال بالنسبة إلى الفكاهة التي تعتصم بحبل اللغة، لأنه إضحاك استراتيجي ينهض على حوافز متراصة ومفارقات خفية لا تطفو على السطح، بقدر ما تحتاج إلى تقريب متواصل لمقاصد الإشارات، وإمعان التأمل في أدق الإكسسوارات المشحونة بروح النكتة، والتريث إزاء كل حركة تنم عن الممثل، حتي تكتمل بما يوازيها أو يليها من حركات الممثلين الآخرين، ومثل هذه التدابير يتطلب دارية ضرورية بسيميائية العرض المسرحي، وقدرة آنية على تفكيك بعض الرموز والعلامات للاقتراب من عوالم يحتار المرء حيالها بين الضحك والتجهم، لاحتكام العبرة فيها إلى الخواتم.

وغني عن البيان أن «قفطان الحب» ليست عرضا مسرحيا عاديا يلوذ بالتراث، كي يسقط الماضي على الحاضر، أو يحتفي باللغة على هواه، بل هي فرجة أنيقة مرصعة بعبث حلو، بكل ما تختزنه التسمية من نبل، وما يعبق به الوصف من تشريف، لأنها إذ تساعد على تفريج الغم والإفراج عن المكبوت والمهمش، وتفرج المشاهد على غرائب الوقت، تصوغ محكيها ومجسدها في قالب بديع موقع برشاقة أليفة يبدو معها الممثلون كفراشات تدب فوق صراط من حرير. وهذا ما يجعلها أقرب إلى كابوكي ياباني يؤالف بين الكلمة المضفورة والحركة الخاطفة واللحن الرقيق، في توافق متسارع تدوزنه رقصات خفيفة تصالح الممثل مع

"الفرق بين البساط الأصل والبساط الصديقي يتجلى في تحديث فن ظل حبيس النقطة التي انطلق منها، والرغبة في تثويره بشذرات من الكلم المحظور وعناصر استاطيقية تجعل منه فنا منفتحا على المستقبل"

رجاء المدكوري «الطاووس» و م. سلمات «الحاج الشيباني»

"«قفطان الحب» تختزل تجربة ما يربو على أربعين سنة، بكل تعرجاتها وكبواتها العابرة، اختزالا غير مشروط بأي حصرية، ففيها تتبين ملامح العبث والتغريب والسريالية والأراجوز والحلقة والنو والكابوكي"

نفسه وتحوله إلى وسيط نزيه ينعم بصفاء روحي تام (مصطفى سلمات) أو يتحرك بطلاقة طفولية ساحرة (أمينة عمر) أو يشرد في أحلام جارفة (رزاق الصديقي). إلا أن هذا التماثل بين الكابوكي الياباني والكابوكي الصديقي هو في نهاية المقارنة تماثل جزئي يمكن حصره في تشابه الراوي الملقن وزمن الحكي (الماضي الحاضر) ووجود شخصيات مضحكة، وتأطير الخشبة على منوال الشاشة، واعتماد التراتيل والرقص. وفي غير ذلك يتميز الكابوكي الصديقي بوقوفه على أرض الواقع (عكس الكابوكي الياباني الذي تبدو شخصياته مقتلعة من خيال بعيد أو مجرد كراكيز)، وانفلاته من قبضة المأساة وتمسكه بالدعابة وروح المرح، وإطلاق العنان لكل ارتجال يصب في مجرد الفرجة، وعدم الاكتفاء بالتأطير السينمائي، من خلال تجاوزه إلى تقنيات التقطيع والمونتاج والتعتيم ومجاراة الموسيقى للحركة، ومقابلة المشاهد بعضها مع بعض وإضفاء الطابع الشخصي (الصديقي) على الفرجة، من باب الحفاظ على البصمة، وإدراج بعض المؤثرات الهزلية (ملك الجن - المعفون الذي يدخل إصبعه في منخره - الصيحات البدائية التي تتخلل بعض اللوحات - الأيادي التي تطل من جانبي الخشبة الأيمن والأيسر وهي تصفق فتبدو كما لو أنها مناقير إوز تتكلم...) ومحاولة توجيه حركات الممثلين توجيها كوريغرافيا، وتقسيم الخشبة (البلاطو) بالمأطورات والإضاءة والمناظر / الإكسسوارات المتحركة، والانزياح بمقدمة الخشبة قرب المتفرجين (ثمة كرسيان خارج الخشبة لتجسيد بعض الأحداث).

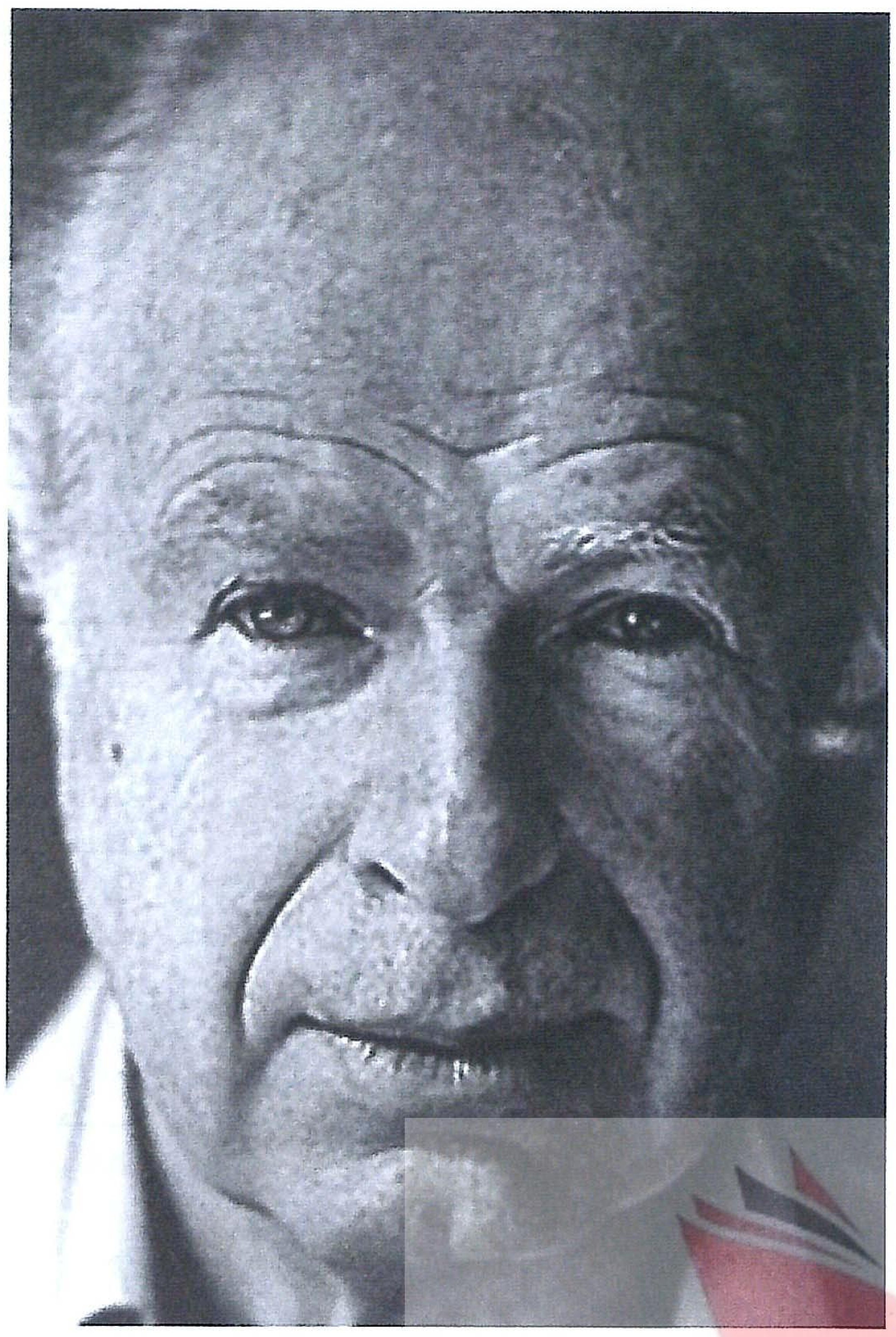
بهذه المبتدعات وما يشابهها يعصرن الصديقي بساطه الجديد، جاعلا منه سراة شاهقة يطل منها على ما تحقق، فاتحا لشخصياته الثابتة والمتغيرة سبيل الترحال والبحث عن أصقاع جديدة، لاستكشاف ما لم يكتشف بعد، وإضاءة الزوايا الدامسة في التاريخ والذاكرة، وتحريض المخيلة على المساهمة في تبعيد ممرات المستقبل، وفتح نوافذ الحلم على مصاريعها. وبما أنه فنان موسوعي بامتياز فهو يثري فرجاته بكل معارفه... وعصارة مقروءاته ومشاهداته، ومهاراته الكاليغرافية والتشكيلية والسينوغرافية، كي يتحف الأبصار والبصائر بألذ المشاهد وأجمل الحكم.

إبداعات الصديقي تزداد نضجا واختمارا كلما باشر مشروعا جديدا، على طريق المؤالفة بين احتدام الرؤيا ودفء المعالجة وطراوة الأسلوب، وهذا سر تألقه ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا يزال عالم بيتر بروك المسرحي وأفكاره عن الممثل والجمهور والمكان الذي يجمعهما تثير شهية المسرحيين في العالم، نحو الابتكار أكثر. ولا يزال كتابه «الفضاء الفارغ» مرجعا أساسيا للممثل والمخرج الجادين الباحثين عن تواصل حقيقي مع جمهور حقيقي.

وهنا بعض من أفكار بيتر بروك حول التمثيل والمسرح، التي هي في الأصل مجموعة من المحاضرات والخبرات التي تجمعت في كتاب ستنشر تجربته العربية قريبا.



بيتر بروك خواطر في التمثيل والمسرح

ترجمة: ناصر ونوس - سوريا

في أحد الأيام، وفي إحدى الجامعات الأمريكية، وخلال إلقاء محاضرة كانت هي أساس كتابي «الفضاء الفارغ»، وجدت نفسي فوق منصة بمواجهة قاعة ضخمة سوداء، وخلف القاعة مباشرة استطعت بصعوبة تمييز بعض الناس الجالسين في الظلام، وعندما بدأت بالحديث شعرت بأن كل شيء قلته ليس له معنى على الإطلاق. وقد بدأت أحبط أكثر فأكثر، عندما لم أستطع إيجاد الطريق الطبيعي للوصول إليهم.

لقد شاهدتهم جالسين ومصغين مثل التلاميذ اللطفاء، منتظرين كلمات الحكمة التي سيملأون بها دفاترهم المدرسية، بينما كنت أنا ألعب دور المعلم، اللابس لبوس السلطة التي تتأتى مع الوقوف على ارتفاع ست أقدام من الجماهير المصغية. ولحسن الحظ فقد كان لدي الشجاعة للتوقف واقتراح البحث عن فضاء آخر. انطلق المنظمون، يبحثون عبر أروقة الجامعة وعادوا في نهاية الأمر وقد عثروا على غرفة صغيرة كانت ضيقة جدا ومزعجة للغاية، لكننا وجدناها ممكنة لإقامة علاقة طبيعية وأكثر حميمية. ومع التحدث في هذه الأوضاع الجديدة، شعرت في الحال بأن احتكاكا جديدا قد وجد بين الطلبة وبيني. وبدءا من تلك اللحظة تمكنت من الكلام بطلاقة وبالطريقة نفسها جرى إطلاق سراح الجمهور. لقد تدفقت الأسئلة، كما الأجوبة، بسهولة أكثر بكثير. إن الدرس القوي المتعلق بالفضاء الذي حصلت عليه في ذلك اليوم أصبح أساس التجارب التي باشرنا بها بعد سنوات عديدة في باريس، في المركز الدولي للبحث المسرحي التابع لنا.

إن الحصول على شيء ما من الخاصية يحتاج إلى خلق فضاء فارغ. والفضاء الفارغ يهيئ لولادة ظاهرة جديدة، أو لأي شيء يلامس المحتوى، والمعنى، والتعبير، واللغة والموسيقى والذي بإمكانه أن يوجد فقط إذا كانت التجربة طازجة وجديدة. مع ذلك، لا يمكن أن تظهر تجربة طازجة وجديدة إن لم يكن هناك فضاء نقي وعذري جاهز لاستقبالها.

مخرج جنوب أفريقي مشهور وديناميكي، وهو الذي أوجد حركة «المسرح الأسود» في مقاطعات جنوب أفريقيا قال لي «لقد قرأنا جميعا الفضاء الفارغ، وقد ساعدنا كثيرا»، كنت سعيدا لكلامه هذا، لكن مندهشا جدا، حيث إن معظم الكتاب كان قد كتب قبل إجراء تجاربنا في أفريقيا، واستند في مرجعيته إلى مسارح لندن وباريس ونيويورك... فما هو الشيء المفيد الذي يمكن أن يكونوا قد وجدوه في نص الكتاب؟ وكيف شعروا بأن الكتاب كان أيضا موجها إليهم؟ كيف يمكن أن يكون مرتبطا بمهمة جلب المسرح إلى داخل ظروف الحياة في سويتو؟ وقد سألته هذا السؤال وأجابني «الفقرة الأولى»!

«يمكنني أخذ أي فضاء فارغ وتسميته منصة عارية. رجل ما يعبر هذا الفضاء الفارغ، بينما شخص آخر يراقبه. وهذا كل ما أحتاج إليه لإيجاد فعل مسرحي».

لقد اقتنعوا بأن إقامة مسرح في ظل ظروفهم كان كارثة لا مناص منها، لأنه لا يوجد في مقاطعات جنوب أفريقيا أي «مبنى مسرحي».

لقد تولد لديهم إحساس بأنهم لا يستطيعون الابتعاد كثيرا إذا لم يحصلوا على مسارح الألف مقعد، المجهزة بالستائر ورفارف القماش، الأضواء والبروجكتورات الملونة، كما عليه الحال في باريس ولندن ونيويورك. بعدها فجأة أتى كتاب تؤكد الفقرة الأولى فيه أنه لديهم كل ما يحتاجون إليه لإقامة مسرح.

في بداية السبعينيات بدأنا بإقامة التجارب خارج ما كنا قد اعتبرناه «مسارح». في السنوات الثلاث الأولى، مثلنا مئات المرات في الشوارع، والمقاهي، والمشافي، والخرائب القديمة للبيرسيبوليس Persepolis، في القرى الأفريقية، في الحدائق الأمريكية، في ثكنات الجنود، وسط المقاعد الحجرية في متنزهات المدن... لقد تعلمنا الكثير، والتجربة الأساسية بالنسبة إلى الممثلين كانت التمثيل أمام جمهور بإمكانهم مشاهدته، بعكس الجمهور اللامرئي الذي اعتادوا عليه. إن العديد منهم قد سبق أن عمل في مسارح تقليدية وكبيرة، وكانت تلك صدمة كبيرة أن يجدوا أنفسهم في أفريقيا في تماس مباشر مع الجمهور، لقد كان الضوء الوحيد الغامر هو ضوء الشمس، الذي وحد المتفرج والممثل في التوهج نفسه غير المتحيز. مرة قال بروس ميرس، وهو أحد ممثلينا: «لقد أنفقت عشرة أعوام من حياتي في مسرح محترف من دون أن أرى أبدا الناس الذين أقوم بهذا العمل من أجلهم. فجأة أمكنني أن أراهم. قبل سنة، كان يمكن أن أكون مضطربا نتيجة الإحساس بالعري. الأهم بوسائلي الدفاعية كان البقاء بعيدا. وقد فكرت: ما هذا الكابوس الذي يسيطر علي عندما أنظر في وجوههم؟!». فجأة أدرك، على العكس من ذلك، أن مشاهدة المتفرجين تمنح معنى جديدا لعمله. وجه آخر للفضاء الفارغ هو أن الفراغ مشترك: إنه الفضاء نفسه لكل شخص موجود.

مع الزمن كتبت الفضاء الفارغ، أولئك الذين بحثوا عن «المسرح الشعبي» اعتقدوا أن كل شيء كان «من أجل الشعب» هو حيوي بشكل آلي، بما أنه متعارض مع شيء ما لم يكن حيويا، وهو الذي كان يسمى «مسرح النخبة». في الوقت نفسه، شعرت «النخبة» بأن أفرادها مشاركون متميزون في مغامرة ذكية جادة تتناقض بقوة مع «المسرح التجاري» المتورم والمتهالك. وفي الوقت نفسه، فإن أولئك الذين

> يمكنني أخذ أي فضاء فارغ وتسميته منصة عارية.
> رجل ما يعبر هذا الفضاء الفارغ، بينما شخص آخر يراقبه،
> وهذا كل ما أحتاج إليه لإيجاد فعل مسرحي

ARCHIVE http://Archive.sakhrit.com

يعملون على «نصوص كلاسيكية عظيمة»، كانوا مقتنعين بأن «الثقافة الراقية» تحقن في شرايين المجتمع أسلوبا متميزا وراء درجة منخفضة من أدرينالين الكوميديا الفظة. مع ذلك فإن تجربتي عبر السنوات الماضية علمتني أن هذا زائف تماما، وأن الفضاء الجيد هو واحد تتجمع فيه طاقات مختلفة وعديدة وتختفي كل تلك التصنيفات.

لحسن الحظ، عندما بدأت العمل في المسرح كنت جاهلا كليا لجميع التصنيفات. المنفعة العظيمة التي قدمتها إنجلترا في تلك الأيام كانت تكمن في أنه لا توجد هناك مدرسة، ولا معلم، ولا أمثلة. كان المسرح الألماني مجهولا بشكل كامل، وستانيسلافسكي في الواقع لم يكن معروفا، وبريشت مجرد اسم، وآرتو حتى لم يكن يذكر. لم تكن هناك نظريات، وكان الناس الذين يعملون المسرح ينزلقون بصورة طبيعية من نوع إلى آخر. كان باستطاعة الممثلين الكبار أن ينتقلوا من أداء شكسبير إلى الفارس أو الكوميديا الموسيقية. كان الجمهور والنقاد يتابعون ذلك ببساطة تامة من دون الإحساس بأن هؤلاء الممثلين - أو فن المسرح - كانوا يرتكبون خيانة.

في بداية الخمسينيات قدمنا هاملت في موسكو مع بول سكوفيلد، الذي كان قد لعب الأدوار الرئيسية لأكثر من عشر سنوات، وكان معروفا في إنجلترا كواحد من أكثر الممثلين ذكاء ومهارة من بين أبناء جيله. كان ذلك في روسيا الستالينية العجوز، والمعزولة - تماما - في الحقيقة، أعتقد أننا كنا الفرقة الإنجليزية الأولى التي أتت إلى هناك وقدمت أعمالا مسرحية. كان ذلك حدثا حقيقيا وقد جرى التعامل مع سكوفيلد كنجم البوب.

مع عودتنا إلى إنجلترا، تابعنا العمل معا لفترة من الزمن، وكنا نقوم بالعمل على مسرحية لإليوت، وواحدة أخرى لجراهام جرين. في أحد الأيام، وبعد انتهاء موسمنا المسرحي عرض عليه راعي حفل من أبناء مدينة لندن تقديم فصل في كوميديا موسيقية، وهو الفصل الأول من العروض الموسيقية ما قبل الروك، كان بول مهتاجا جدا: «إنه لمدهش، عوضا عن مسرحية شكسبيرية أخرى، يمكنني أن أغني وأرقص. وكان اسم المسرحية إكسبريسو بونجو Expresso Pongo. شجعته على الموافقة، كان مسرورا جدا والمسرحية لاقت النجاح.

خلال تقديم العرض وصل من موسكو فجأة وفد مفوض رسمي روسي يضم حوالى عشرين ممثلا وممثلة ومخرجين ومديري مسارح. وبما أننا استقبلنا هناك استقبالا حسنا فقد ذهبت لاستقبالهم في المطار. السؤال الأول الذي طرحوه

”

لا يمكن أن يوجد أي ديكور في الفضاء الفارغ، فإذا كان هناك ديكور، فإن الفضاء ليس فارغا المنطقة العارية لا تحكي قصة، لذا فإن كل مخيلة مشاهد هي حرة وطليقة، وكذلك عملية الانتباه والتفكير

“

المخرج بيتر بروك

”

في الستينيات حلمنا بجمهور "مشارك" وقد اعتقدنا، بسذاجة، أن المشاركة تعني التظاهر بأن أحدا ما يقفز إلى المنصة ويصبح جزءا من الممثلين! والحقيقة أن "المشاركة" هي شيء آخر تماما

“

علينا كان يخص سكوفيلد: «ماذا يعمل الآن؟ هل بإمكاننا رؤيته؟» بالطبع، أجبت. أحضرنا لهم البطاقات وذهبوا لمشاهدة العرض.

لقد تعلم الروس، خصوصا في تلك الفترة، أنه بإمكانهم دوما التخلص من الارتباك المسرحي باستخدام كلمة «ممتع - interesting»، وهكذا شاهدوا المسرحية، والتقوا مع سكوفيلد وهتفوا من دون اقتناع أنهم «تمتعوا كثيرا»، بعد عام تسلمنا نسخة من كتاب كتبه عن هذه الرحلة رئيس الوفد، وهو خبير في شكسبير في جامعة موسكو. وفي هذا الكتاب وجدت صورة فوتوغرافية غير واضحة لسكوفيلد وهو يضع قبعته اللبادية المائلة في مسرحية إكسبريسو بونجو مع هذا التعليق: «لقد كنا جميعا حزينين على هذا الوضع المأساوي للممثل في بلد رأسمالي. ما هذا الإذلال الذي يتعرض له واحد من أعظم ممثلي زماننا لكي يجبر على التمثيل بهذا العمل الذي يسمى إكسبريسو بونجو لكي يطعم زوجته وطفليه!».

إنني أروي هذه القصة لكي أشارك في فكرة أساسية: ذلك المسرح ليس له تصنيفات، إنه عن الحياة. وهذه مجرد نقطة انطلاق، وليس هناك شيء آخر أساسي بالفعل. المسرح هو الحياة. في الوقت نفسه، لا يمكن للمرء القول بأنه لا يوجد بين الحياة والمسرح. في عام ١٩٦٨ رأينا أناسا متعبين، لأسباب وجيهة جدا، بفعل «مسرح مميت» إلى درجة كبيرة جدا، يصرون على أن «الحياة هي مسرح»، وبهذا لم يعد هناك حاجة إلى الفن، والصنعة، والبنى «... المسرح موجود في كل مكان».

أحد المظاهر المتأصلة والحتمية للفضاء المسرحي الفارغ هو غياب الديكور. وهذا لا يعني أن ذلك أفضل، وبالنسبة إليّ فأنا أتجاوز الرأي، لكن أحدد ما هو واضح، في أنه لا يمكن أن يوجد أي ديكور في الفضاء الفارغ. فإذا كان هناك ديكور فإن الفضاء ليس فارغا، وإن عقل المشاهد يكون قد تأثث للتو. المنطقة العارية لا تحكي قصة، لذا فإن كل مخيلة مشاهد هي حرة وطليقة، وكذلك عملية الانتباه والتفكير.

في هذه الظروف، إذا قطع شخصان الفضاء وواحد قال للآخر «مرحبا سيد ليفينغستون، أنا أظن presume»، فإن هذه الكلمات كافية لكي تستحضر أفريقيا، وأشجار النخيل، وهكذا. من جهة أخرى، إذا قال «مرحبا، أين المترو؟»، فإن المشاهد سيرى مجموعة مختلفة من الصور، وسيكون المنظر شارعا في باريس. لكن إذا قال الشخص الأول «أين المترو؟»، وأجاب الشخص الثاني «المترو؟ هنا؟ في وسط أفريقيا؟»،

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

فإن احتمالات متعددة ستظهر، وإن صورة باريس المتشكلة في ذهننا ستبدأ بالتلاشي. سواء كنا في الغابة واحدى الشخصيات حمقاء، أو كنا في شارع في باريس وشخصية أخرى تقوم بالخداع. فإن غياب الديكور هو شرط أساسي من أجل تفعيل المخيلة.

إذا كان كل ما تفعله هو وضع شخصين كل منهما إلى جانب الآخر في فضاء فارغ، فإن كل تفصيل سيكون موضع تركيز. بالنسبة إليّ، فإن هذا اختلاف كبير بين المسرح في شكله الجوهري والسينما. فمع السينما، وبسبب الطبيعة الواقعية للصورة، فإن الشخص هو دوما موجود في سياق ما، ولا يوجد شخص خارج السياق. كانت هناك محاولات لصناعة أفلام تدور أحداثها في مواقع مجردة، من دون ديكورات، وبستارة خلفية بيضاء، ولكن وبعيدا عن فيلم جان دارك لدراير، فمن النادر أن يؤدي ذلك الغرض المطلوب. إذا تأمل المرء آلاف الأفلام العظيمة التي أنتجت، فسيرى أن قوة السينما تكمن في التصوير، والتصوير يشمل شخصا ما موجودا في مكان ما. بهذه الطريقة لا يمكن للسينما أن تتجاهل، ولو للحظة، السياق الاجتماعي الذي تعمل به. هذا السياق الذي يفرض واقعية محددة للحياة اليومية حيث يقطن الممثل في العالم نفسه مثل الكاميرا. في المسرح، يمكن للمرء أن يتخيل ممثلا، مثلا، في ثيابه اليومية يشير إلى أنه يلعب دور البابا باعتماره لقبعة التزلج البيضاء. وهنا كلمة واحدة ستكون كافية للتذكير بالفاتيكان. في السينما هذا مستحيل. فالمرء سيحتاج إلى شرح محدد للقصة، مثل القول بأن أحداثها تدور في مكان مقدس وأن المريض بالقبعة البيضاء قد ارتكب مجموعة من الأضاليل تخص الكنيسة، من دون أن يكون للصورة معنى. في المسرح المخيلة تملأ الفضاء، بينما شاشة السينما تمثل الكل، مطالبة بأن يكون كل شيء داخل الإطار مترابطا بطريقة منطقية ومنسجمة. الفراغ في المسرح يسمح للمخيلة بأن تملأ الثغرات. وللمفارقة فإن الفراغ الأقل يسعد المخيلة أكثر، لأنها عضلة تتمتع بالألعاب.

إذا تكلمنا عن «مشاركة الجمهور» فماذا نعني؟ في الستينيات حلمنا بجمهور «مشارك». وقد اعتقدنا، بسذاجة، أن المشاركة تعني التظاهر بأن أحداً ما يقفز إلى المنصة، يصبح جزءا من مجموعة الممثلين. في الحقيقة كل شيء ممكن، وهذا النوع من «الحدوث» يمكن أن يكون في وقت ما ممتعا، لكن «المشاركة» هي شيء آخر. فهي تتضمن في التحول إلى متواطئ في الفعل، والقبول بأن قنينة ما تصبح برج بيزا، أو صاروخا موجها نحو القمر. والمخيلة ستلعب هذا النوع من الألعاب وهي سعيدة في وضع يكون فيه الممثل في «اللامكان» nowhere، وإذا كان خلفه عنصر مفرد من الديكور لإيضاح «سفينة الفضاء» أو «مكتب مانهاتن»،فإن معقولية سينماتوغرافية ستتدخل مباشرة، ويكون الشخص مُقفلا عليه في داخل القيود المنطقية للمكان.

«الملك لير» - شكسبير

في فضاء فارغ ما، يمكننا القبول بأن قنينة ما هي صاروخ، وهذا سيأخذنا لمقابلة شخص حقيقي في كوكب الزهرة. وبعد جزء من الثانية يمكن أن يتم التغيير في الفضاء والزمن. إنه لكاف بالنسبة إلى الممثل أن يسأل «كم قرنا من الزمن أمضيت هنا؟». ونكون بذلك قد قمنا بقفزة مارد إلى الإمام. يمكن للممثل أن يكون فوق كوكب الزهرة، بعدها في سوبر ماركت، يعود إلى الخلف ويتقدم إلى الأمام زمنيا، ويعود ليصبح الراوي، يقلع ثانية في صاروخ، وكل هذا يتم خلال ثوان قليلة بمساعدة أقل عدد من الكلمات. هذا يكون ممكنا إذا كنا في فضاء حر. جميع الأعراف قابلة للتخيل، لكن هذا يعتمد على غياب الأشكال الصلبة.

التجارب التي قمنا بها في هذه المنطقة بدأت في السبعينيات مع ما نسميه عرض البساط. وخلال رحلاتنا، إلى أفريقيا وأجزاء أخرى من العالم، كل ما كنا نأخذه معنا هو بساط صغير ليحدد المنطقة التي سنعمل فوقها. ومن خلال ذلك جربنا الأسس التقنية لمسرح شكسبير. وقد وجدنا أن أفضل طريقة لدراسة شكسبير ليس تفحّص التشكيلات الجديدة للمسرح الإليزابيثي، وإنما ببساطة القيام بارتجالات حول البساط. وقد أدركنا أنه كان من الممكن البدء بمشهد ما واقفا، وبإجلاسه، ومن ثم إيقافه مرة أخرى لنجد أنفسنا في بلاد أخرى، وزمن آخر، من دون فقدان إيقاع القصة. هناك مشاهد عند شكسبير حيث يكون فيها شخصان يمشيان في فضاء مغلق وفجأة يجدان نفسيهما في فضاء مفتوح دون أي انقطاع يمكن ملاحظته. أحد أجزاء المشهد يدور في الداخل، وجزء آخر يدور في الخارج، من دون أي إشارة إلى النقطة التي جرى فيها الانتقال.

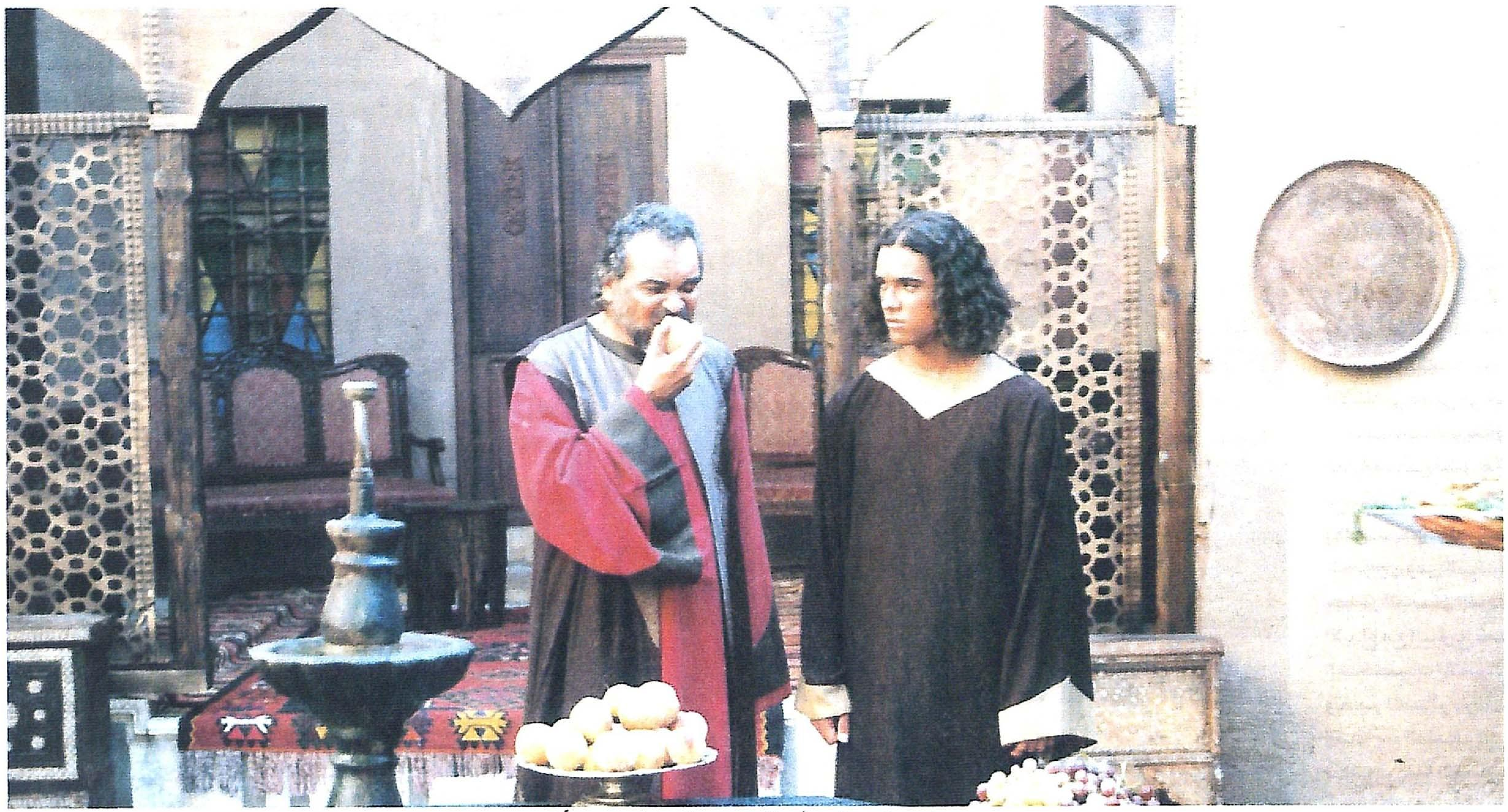
كتب بعض الأخصائيين في مسرح شكسبير مجلدات حول الموضوع، مكررين السؤال حول استخدامه لـ «الزمن المزدوج»: «كيف أن هذا المؤلف العظيم لم يلاحظ خطأه عندما يقول في مكان من نصه إن الفعل قد انتهى قبل ثلاث سنوات، وفي مكان آخر سنة ونصف سنة، وفي الواقع قبل دقيقتين فقط»، ويسألون: «كيف لهذا الكاتب الأخرق أن يكتب جملته الأولى وهو يشير إلى أننا «في الداخل»، وفي الجملة التالية يكتب شيئا مثل «انظر إلى هذه الشجرة»، والتي تعني أننا في الغابة؟ من الواضح بالتأكيد أن شكسبير كان يكتب المسرح لفضاء مطلق داخل زمن غير محدد.

إن المرء ليس مقيدا بوحدة المكان، ووحدة الزمن، عندما يكون التركيز منصبا على العلاقات الإنسانية. وما يشد انتباهنا هو التفاعل بين شخص وآخر، فالسياق الاجتماعي قائم دوما في الحياة. ليس معروضا، وإنما مؤسس من قبل الشخصيات الأخرى. إذا كانت العلاقة بين امرأة غنية ولص ما هي موضوع الحدث، فلا موقع الحدث ولا الدعامات props هي التي تخلق هذه العلاقة، وإنما القصة، والحدث نفسه. إنه لص، وهي غنية، سيصبح هناك نوع من المحاكمة الذهنية، علاقة إنسانية بين امرأة ولص، والمحاكمة تخلق السياق. الخلفية، بالمعنى الحي للكلمة، تولد بطريقة حرة ديناميكية وشاملة من خلال التفاعل بين الشخصيات. والمسرحية بمجملها، بما في ذلك النص وكل مضامينه الاجتماعية والسياسية، ستكون تعبيرا مباشرا عن التوترات الباطنية.

إذا وجد المرء نفسه في مكان واقعي، فيه نافذة من أجل أن يتسلق اللص من خلالها، نافذة غير قابلة لإصدار الأصوات أو الانهيار، وبابا لكي تفتحه السيدة الغنية... عندها فإن السينما تستطيع القيام بذلك بطريقة أفضل! في شروط تحاكي الحياة العادية، فإن الإيقاع سيأخذ نمط ترهل نشاطاتنا اليومية الأساسية، ومونتير الفيلم سيتدخل، مستخدما مقصه لقطع كل أجزاء الحركات التي لا نفع فيها. يمتلك المخرج السينمائي ميزة لن ينالها المخرج المسرحي، إلا إذا ترك المكان الواقعي وعاد إلى المنصة المفتوحة. فالمسرح إذن ببقائه مسرحيا ينتعش من جديد.وهذا يعيدنا إلى النقطة التي بدأنا منها، حيث إنه لكي يكون هناك فرق بين المسرح واللامسرح، بين الحياة اليومية والحياة المسرحية، هناك حاجة إلى أن يكون الزمن مضغوطا بحيث لا يمكن فصله عن تفاقم الطاقة. وهذا ما يخلق رابطا قويا مع الجمهور. وهذا هو السبب الذي يجعل الموسيقى تلعب دورا جوهريا في تصاعد مستوى الطاقة في أغلب أشكال المسرح القروي والشعبي. تبدأ الموسيقى مع الضرب المتكرر. والوجود البسيط للنبض والخفقان هو إحكام للفعل وتشحيذ للاهتمام. الآلات الأخرى تدخل إلى المسرحية أدوارا تزيدها تعقيدا بشكل دائم في العلاقة مع الفعل. وأريد هنا التشديد على هذه النقطة. فالموسيقى في المسرح - كأشكال شعبية متعارف عليها دائما بصورة براغماتية - توجد فقط في العلاقة مع طاقات العرض. ليس لها علاقة على الإطلاق مع المسائل الأسلوبية التي تنتمي إلى التيار الرئيسي للموسيقى المؤلفة كما هي متطورة، مدرسة بعد الأخرى عبر القرون السابقة. وهذا أمر سهل الفهم للغاية بالنسبة إلى الموسيقي المؤدي، على شرط أن يكون مهتما بمتابعة وتطوير طاقات الممثل. إنه لمن الصعب بالنسبة إلى المؤلف الموسيقي القبول بهذا. وأنا لا أهاجم بأي طريقة كانت المؤلفين الموسيقيين، بل فقط أشرح كيف أننا، عبر سنوات طويلة، وجدنا أن الشكل الموسيقي المرتبط بعلاقة وثيقة مع عمل الممثل قد أتى من الموسيقيين المؤدين الذين كان لهم دور متمم لنشاطات المجموعة منذ البداية. بالطبع بإمكان المؤلف الموسيقي أن يقدم مساهمة رائعة، لكن فقط إذا أدرك أن عليه الدخول إلى اللغة الموحدة للعرض المسرحي، ليس بمحاولة توسل أذن المشاهد بلغة منفصلة عن لغته الخاصة ◆

”
المرء مجبر دوما على الصراع لاكتشاف هذه العلاقة الثلاثية والحفاظ عليها: العلاقة مع النفس، ومع الآخر، ومع المتفرج. وليس هناك وصفة مريحة يمكن تقديمها لتحقيق ذلك
“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


التاريخ المقدم في الأعمال الدرامية هو تاريخ متخيل

برزت في السنوات الأخيرة ظاهرة الأعمال الإبداعية العربية التي تستلهم التاريخ مادة لها، حتى باتت هذه الأعمال تشكل ركنا أساسيا من برامج الموسم الرمضاني، تستهوي المشاهد العربي وتحرضه بقوة أو تنفره منها مخلفة وراءها العديد من الأسئلة والإشكاليات التي يحتملها العمل الإبداعي، ويحتملها عادة التعامل مع التاريخ الفضفاض للغاية.

حول علاقة الإبداع بالتاريخ، والدوافع التي تدفع المبدعين إلى العودة إلى التاريخ حضرت «الفنون» ندوة جمعت الدكتور جابر عصفور رئيس المجلس الأعلى للثقافة في مصر مع الكاتب السوري ممدوح عدوان، صاحب التجارب التلفزيونية التاريخية المثيرة للجدل مثل (الزير سالم والمتنبي وغيرهما).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ندوة حول علاقة الإبداع بالتاريخ

يكتبه المؤرخون ويستلهمه المبدعون

كوليت بهنا - سوريا

في البداية طلب د. جابر ضرورة تحديد الفارق أولا بين الاحتفاء بالتاريخ من حيث هو علم والاحتفاء بالتاريخ من حيث هو موضوعات تعالج إبداعيا. مضيفا أن اختلاف الأداة الإبداعية التي يعتمدها المبدع يؤدي حتما إلى اختلاف المعالجة الفنية للتاريخ. وأي حادثة تاريخية لا يمكن أن يعالجها الأدب بكل أنواعه بالطريقة التي يمكن أن تعالجها السينما أو مسلسلات التلفزيون أو لوحات الفن التشكيلي أو الأعمال الموسيقية. علاقة الإبداع بالتاريخ علاقة معقدة جدا ومتعددة المستويات، ينبغي أن ينظر إليها في تعقدها وفي تعددها ولا يجب معالجة المستويات على نحو تعميمي يؤدي إلى إطلاق الخطأ. وموضوعات التاريخ تمثل للمبدع عناصر جذب تتغير من عصر إلى عصر، فيلاحظ مثلا أنه في فترة معينة، هناك مناطق بعينها في التاريخ تصبح ذات جاذبية أكثر من غيرها للمبدعين. ويمكن أن يتغير الظرف التاريخي، لتختفي أو تبهت المناطق الجاذبة الأولى، وتبرز مكانها مناطق جذب أكثر. مثلا في فترة صعود المشروع القومي العربي، كانت فترة صعود صلاح الدين الأيوبي تمثل فترة جذب أساسية لصعود هذا المشروع القومي. ولا تزال هذه الفترة إلى اليوم منطقة جذب أساسية، ربما لأن رمز صلاح الدين في حد ذاته ومن حيث ارتباطه بمجموعة من الأحداث التاريخية يفيد في حالات الانتصار، ويفيد في حالات الانكسار والهزيمة في الوقت نفسه.

أما الجوانب التقنية في معالجة التاريخ فترتبط بدرجة البعد في الماضي ودرجة القرب من الحاضر. وهو أمر له أثره الحاد على المعالجة خصوصا في دائرة الحرية الإبداعية، إذ إن درجة القيد تكبر أو تكثر كلما اقترب المؤرخ المعالج من الحاضر الذي ينطلق منه المبدع. وأهم نقطة في علاقة الإبداع بالتاريخ هي أن كل تاريخ مقدم في الأعمال الإبداعية هو «تاريخ متخيل»، ولا يوجد مؤرخ واحد يستطيع أن يسترجع الماضي كما هو بحياد تام وموضوعية مطلقة. ولكل مؤرخ تحيزاته وأفكاره ومحكوم في آخر الأمر بتصوراته السياسية والاجتماعية وبالفلسفة السائدة في عصره. لذلك يختلف تاريخ المؤرخين لزمن من الأزمان باختلاف المؤرخين، وباختلاف مدارسهم، وباختلاف الحقب الزمنية التي يعيشون فيها. وهذا المبدأ التخيلي كما يصح نسبيا في كتب التاريخ، فإنه أيضا يصح نسبيا في الأعمال الإبداعية، حيث ينطلق الخيال الإبداعي ليعيد الصياغة بما يؤسس إلى نوع من الاختلاق بما ليس موجودا في التاريخ من أحداث وشخصيات ووقائع. وهذا الاختلاق أو «التخييل» يقوم على ثلاث نقاط أولاها أن الأديب يشبه المؤرخ، يختار من المادة التاريخية دلالات تتناسب مع الدلالات الموجودة في وعيه أو في رؤيته إلى العالم. وثانيتها إعادة بناء التفاصيل التاريخية المختارة لدلالاتها بما يؤسس لعلاقات جديدة تعطي تفسيرا مغايرا لأحداث التاريخ. وهذا التفسير المغاير هو «تفسير المبدع» الذي يقدمه في كتابته. وثالثا، مزج ما يسمى بالتحقيق والتخييل داخل علاقات العمل الإبداعي بما يؤكد مبدأ «المشاكلة الإبداعية» ويدعم عملية الإيهام المطلوبة، ويدفع القارئ إلى إعادة النظر في الماضي واستدعائه.

البحث عن عزاء

إن أهم دوافع عودة المبدعين العرب إلى التاريخ كما يصف الدكتور عصفور، هو أننا «أمة ممسوسة بالتاريخ»، نعيش به ونعيش فيه وأحيانا نعيش له. كل الأمم تهتم بالتاريخ، لكن مسنا بالتاريخ أكبر وأكثر عمقا. وتاريخنا الخاص والنوعي يشبه «الجرح» وأحيانا «الثكل». وهو ما يدفع المبدع إلى البحث عن عزائم من إحباط الواقع المهزوم بالعودة إلى نقيضه في الماضي وفي التاريخ. ويبدو أن كثرة الإحباطات في تاريخنا الحديث هي المسؤولة، بمعنى من المعاني، عن إيحاء العودة إلى التاريخ. وهذا الدافع هو الأقدم في تاريخنا الإبداعي الحديث. أما الدافع الثاني فهو البحث عن مبرر للجديد المقلق في الحاضر بالكشف عن شبيه له يبرره في الماضي، وهذا يتناسب مع طبيعة العقلية الاتباعية التي لا تستطيع أن تتقبل الجديد بذاته، إنما تبحث دائما في القديم عن كل ما يبرر له هذا الجديد، وينفي اغترابه عنها أو اغترابها عنه، إضافة إلى دافع تأكيد العشق التاريخي للهوية الوطنية الصاعدة في علاقتها بماضيها، الذي تعاد صياغته إبداعيا ليسهم في تأسيس هذه الهوية. أما الدافع الرابع فهو اكتشاف العلل والأسباب التي تتراكم في حركة الحاضر بردها إلى أصولها في الماضي بحثا عن عوامل القوة أو عوامل الضعف خصوصا في فترات الهزائم. ولوحظ بعد هزيمة ١٩٦٧ أن أبرز الإبداعات التي عادت إلى التاريخ، عادت إلى فترات الهزيمة، تحاول أن تفهم جذور الهزيمة التي حدثت، مثل رواية جمال الغيطاني «الزيني بركات» التي تحولت إلى مسلسل تلفزيوني أخرجه يحيى العلمي وقام ببطولته أحمد بدير ونبيل الحلفاوي، والتي عادت إلى هزيمة مصرية أخرى قديمة والأسباب التي أدت إلى تلك الهزيمة، وكان على رأسها دولة المخابرات التي أنشأها الغيطاني بخياله

إنشاء ليشير إلى الدور التخريبي الذي حدث في الدولة الحديثة. والدافع الخامس هو إعادة الاعتبار إلى شخصيات أو أحداث أو حقبة في ضوء المتغيرات الحديثة سياسيا أو اجتماعيا أو معرفيا أو كل ذلك معا. والنتيجة «إنصاف شخصية» طال ظلمها أو أحداث لم تفهم في سياقها. أو «كسر الأوهام» التي ظلت تحيط بشخصية منحت «هالة أسطورية» ولم تكن لها هذه الهالة الواقعة في التاريخ. وكمثال ما ابتدعه محفوظ عبدالرحمن في مسلسل «بوابة الحلواني» الذي حاول محو الظلم الذي وقع على الخديوي إسماعيل، وهو واحد من المؤسسين الحقيقيين لمصر الحديثة بكل معنى الكلمة. وما فعله محفوظ ليس إحضار شخصية تاريخية لكي يمحو عنها «غبار النسيان»، بل «غبار الاتهام» الذي ظل يتردد عبر العصور. أما الدافع الأخير المهم وهو أحدث الدوافع، فهو تقديم تفسير جديد للعلاقات الإنسانية، وذلك بإبراز شخصيات هامشية أو ملتبسة أو إشكالية تتجسد فيها مقولات جديدة. وبدأت معالجة التاريخ مع هذا المنظور مع انتشار الفلسفة الوجودية بالبحث عن شخصيات ليست هي الشخصيات ذات البطولات التقليدية في الأعمال التاريخية، وكمثال مهم ما قام به أمين معلوف في «ليون الأفريقي» أو «حدائق النور» أو غيرهما من الروايات التي يعود بها معلوف إلى التاريخ. ليس المقصود البحث عن ماض مزدهر، أو إنصاف شخصية، إنما المقصود هو إشهار شخصيات في التاريخ يمكن أن تؤسس لعلاقة جديدة أو لإنسانية من نوع جديد تصل بين الشرق والغرب في نوع من التكوين الفكري الذي لم يكن موجودا إبداعيا على هذا النحو من قبل أمين معلوف. وبذكاء شديد يصور لنا شخصية إشكالية حتى بالنسبة إلى القراء (شخصية تشبه أمين معلوف من ناحية، وإدوارد سعيد من ناحية أخرى). ولو تأملنا الأمر لأدركنا أن إدوارد سعيد وأمين معلوف من الشخصيات التي تنطوي على هويات مزدوجة. إدوارد مواطن اميركي لكنه يعتز بأنه فلسطيني، (والفلسطينية فيه مكون أساسي يحاول أن يتصالح مع المكون الأميركي، وهو يعيش بهذه الهوية المزدوجة على نحو ما وصفه في كتابه الذي هو سيرة ذاتية «أوت أوف بلاس - خارج المكان». وأمين المعلوف لديه الإشكالية ذاتها التي عبر عنها إدوارد سعيد في كتابه «الهويات القاتلة»، وهي الهويات التي تشير إلى هذا الازدواج الخطر أو هذا الاندماج الجديد بين الشرق والغرب، في شخصيات تسعى إلى التصالح بين مواطنيتها الجديدة وجذورها الأم.

إن دوافع العودة إلى التاريخ ومهما تعددت، فإنها جميعها تتضمن عنصرا مشتركا يلفت انتباه النقاد إلى «مبدأ تعميق الخبرة الإنسانية للحظة الحاضرة بالرجوع إلى اللحظات الماضية، بحثا عن أوجه الشبه التي تصل الماضي بالحاضر، وتضفر من كليهما ضفيرة تشير إلى المستقبل وإلى مستوى إمكان التحوط»، مستقبل يقفز من هذا الإمكان على أنه محتمل من المحتملات القادمة كـ«كالكابوس» أو كـ«الوعي المبارك»، ومن هنا يأتي الدور التنبئي للأعمال الإبداعية التي تتصل بالتاريخ على مستوى الانطلاق، أو لفت الانتباه إلى ما يمكن أن يحدث من كوارث، أو الإشارة إلى طريق واعد لمستقبل أفضل من هذا المستقبل.

جمال سليمان وصلاح الدين الأيوبي

علاقة المبدعين بالتاريخ

إن علاقة المبدعين العرب بالتاريخ كما يقول د. جابر عصفور تحكمها خمس رؤى أساسية، وكل رؤية للعالم تظهر في مرحلة تاريخية كأنها رأس حربة إبداعية بالتوجه الإبداعي العام، لكن هذه الرؤية لا تنتهي بانتهاء المرحلة التي خلقتها، إنما تظل باقية حتى لو فقدت حيويتها الرؤية الأولى، وهي الإحيائية الكلاسيكية التي بدأت مع بداية النهضة وظلت مستمرة حتى الحرب العالمية الأولى. وهذه النظرة هي نظرة أخلاقية عقلانية تعتبر أن العودة إلى التاريخ هي للعبرة والتأسي واسترجاع الماضي، وتصور التاريخ على أنه نوع من «الدائرة» التي لا بد من أن تنقلب من الهزيمة إلى الانتصار تماما كما يدور الكون في فصوله الأربعة. وهذه النظرة الإحيائية إلى التاريخ فيها دائما مصدر للصراع بين الهوى والواجب. وفيما يخص الجوانب الخاصة بنا كعرب ضمن هذه الرؤية الإحيائية الكلاسيكية، فإن المفكرين أرادوا تأسيس النهضة، على أن الأفكار التي تعلمناها عن الأدب الغربي لا يجب أن نطبقها على آدابنا عشوائيا، إنما هي ضرورة البحث عن الخصوصية، والخصوصية التي تجلت في الأعمال الإبداعية الروائية والمسرحية لتلك المرحلة، ارتبطت برغبة المبدعين في هذين الفنين على وجه التحديد في «تأسيس دولة مدنية جديدة» بالمعنى الحديث للدولة المدنية. دولة لا تعرف الفرق بين مواطنيها على أساس من الدين أو العرق أو من التصورات التي ارتبطت بالأنظمة الإقطاعية القديمة. وأهم من كتب وتجلت رؤيته في هذا الإطار المهم هو جرجي زيدان الذي كتب رواية تاريخية عن قصص غرامية كانت بمنزلة قطعة السكر التي تحلي طعم التاريخ، وهو الكلام المعلن. أما غير المعلن في كتابة زيدان فهو أنه قدم في روايته التاريخية مشروعا موازيا للمشروع الذي قدمه عندما ألف كتابا من أهم كتبه عن «تاريخ التمدن الإسلامي». وكان في هذا الكتاب يؤسس لفكرة الدولة المدنية التي لا تعرف التمييز بين أبنائها على أساس من الدين ولا تفرق بين مسيحي ومسلم، بل ترعى الاثنين ليصبح كل واحد منهما قادرا على تطوير الدولة وتقدمها. إن ما ضمنه جرجي زيدان في رواياته كان مشروعا يوازي مشروع التمدن بامتياز، وقد ألح على تأكيد أن الحضارة الإسلامية هي «حضارة تمدن» عرفت المدنية التي تنبني على التسامح وتقبل بوجود أجناس بداخلها، وتسمح لهذه الأجناس بالتعايش الخلاق ولا تعرف التمييز بين الأجناس والطوائف على أساس من الدين، وإنما على أساس من العلم الذي يمكن أن يبني التقدم والتمدن، وأن التمدن العربي والإسلامي مضى في مساره الصاعد إلى أن انقطعت هذه الصيغة وبدأت بالتمييز بين الطوائف على أسس عرقية ودينية وطائفية مع شيوع الاستبداد قاطعا ما يسمى بـ«التمدن الإسلامي». أما في فترة ما بين الحربين، وهي الفترة التي ارتفع فيها حضور الوجدان الفردي، فقد صار تعامل الإبداع مع التاريخ تعاملا يبرز حضور الشخصيات المتفردة التي تبني التاريخ، وتغير المصائر بإرادتها الفردية القوية، اتفاقا مع الفلسفة الليبرالية العامة التي سادت في هذا العصر مثل: روايات نجيب محفوظ «رادوبيس» و«عبث الأقدار» و«كفاح طيبة»، حيث التركيز دائما على الفرد البطل الذي يغير مصير الأمة بظهوره تماما، وجاءت بعدها المرحلة الواقعية التي نقلت دائرة الاهتمام من التركيز على الملوك والقوات إلى حركة الشعب الفقير المقهور في فترات الأزمات والشدائد، كما فعل سعد مكاوي في «السائرون نياما».

ظلت المرحلة الواقعية إلى أن حدثت هزيمة ١٩٦٧، ولوحظ وجود علاقة مختلفة للإبداع والتاريخ وهي العلاقة الرمزية، إذ إن الإبداع هنا «بدأ يدخل في الجرح»، ويحاول أن يفهم سبب فساد الجرح، ويسعى إلى تعريف كل ألوان الفساد فيه لكي يبرز هذا الجرح، ويذكر هنا أحد الأعمال الإبداعية التي لم تكتب بعد الهزيمة، لكنه كان إرهاصا بها مثل «مأساة الحلاج» لصلاح عبدالصبور، حيث اختار شخصية تاريخية ليرمز بها إلى مأزق المثقف في علاقته بالدولة، وكيف تتوتر العلاقة بين المثقف والدولة، وتنتهي بإعدام هذا المثقف إذا خالف توجهات الدولة. وفي مأساة الحلاج التي انتهت بمقتله إشارة رمزية إلى مأساة المثقف العربي بالأنظمة

”

- اختلاف الآراء الإبداعية التي يستخدمها الفنان تؤدي حتما إلى اختلاف المعالجات الفنية للأحداث التاريخية

- كثرة الإحباطات والهزائم في تاريخنا الحديث هي المسؤولة عن إيحاء العودة إلى التاريخ لدى المبدعين

“

الدكتور جابر عصفور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التي لم تسمح له بأن يكون حرا إزاءها في حالات كثيرة. وهذا النوع من الأعمال لا يزال مستمرا بحكم علاقات الواقع التي نعيشها، وبحكم أننا لم نصل بعد إلى انفراج من المناخ الإحباطي الذي نعيشه لنحقق انتصارا قوميا يخرجنا من هذه الدائرة الإبداعية إلى دائرة أخرى. أما المرحلة الأخيرة، وهي النظرة الإنسانية الجديدة التي بدأت بدايتها، فتتمثل فيما يقوم به أمين معلوف أو طارق علي أو حنيف قريشي من الكتاب الباكستاني الأصل، وكذلك مجموعة من الكتاب السودانيين الجدد الذين يعتبر إبداعهم أدبا عالميا، وهي الأعمال الإبداعية الجديدة التي ترتبط بنوع جديد من الشخصيات التي تعيش في منطقة التماس بين الثقافات والحضارات، وتكتب عن علامات الوصل ونقاط الوصل المتبادلة بين الحضارات والثقافات.

لا أحد قادر على استرجاع الماضي بحيادية

نظرات غير تاريخية إلى التاريخ

الشاعر والكاتب السوري ممدوح عدوان ركز، من خلال تجاربه الإبداعية التي قدمها، ومن خلال رؤيته كمثقف للحياة والتاريخ، على الجوانب الإنسانية في علاقة الإبداع بالتاريخ، موضحا أننا حين نرى حدثا تاريخيا ما أو شخصية تاريخية كتبت عنها أعمال متعددة من قبل عدة كتاب في أزمنة مختلفة، فهذا يعني أن هناك «نظرات غير تاريخية إلى التاريخ»، وهي نظرات إبداعية أو فكرية أو نفسية. ولم يطالب أحد هؤلاء الكتاب، كما لم يطالبوا أنفسهم بأن يكونوا «دقيقين» في تقديم التاريخ، إنما أعادوا تفسيره أحيانا أو حاولوا أن يطرحوا وجهات نظر أحيانا فلسفية، من خلال إعادة تقديم القصة ذاتها التي قدمها كتاب قبله. مثل «أوديب» و«فاوست» أو «صلاح الدين»، وهذا التناول المختلف يعني أن هناك وجهات نظر جديدة، ليست مجرد وجهات نظر في التاريخ بقدر ما هي «وجهات نظر في الحياة» قدمت عبر إطار تاريخي. وهذا يعني أن العودة إلى التاريخ ليست على الإطلاق هربا من الواقع كما يشاع، أو هربا من الرقابة، إنما هي محاولة «إضاءة الواقع» أو الحاضر من خلال استلهام التاريخ وليس تثبيته أو سرده. وإن الحرية التي يأخذها الكتاب الدراميون في معالجة بعض الأحداث أو الشخصيات التاريخية، تدل وتؤكد وجهة النظر هذه من خلال تجربته الشخصية. أوضح عدوان أنه حين يريد الكتابة عن مرحلة تاريخية أو شخصية تاريخية، يقوم بدراسة دقيقة ومتأنية لتلك المرحلة وكل تفاصيلها وكل معطياتها، وبعد الإلمام بهذه المرحلة بشكل كامل يأتي ما يسميه الروائي العالمي ملان كونديرا «الإبداع الذي يعفي من الحبس». ويلقي جانبا فقط بـ٩٠٪ من المعلومات التي جمعها لأنه لا يحتاج إليها في بناء خطه الدرامي، ويأخذ منها ما يريد وما يصلح أخذه ليساهم في بناء الخط الدرامي الذي يشتغل عليه.

أما المطبات أو العراقيل، التي تواجه الكاتب العربي في التعامل مع التاريخ بحسب رأي الكاتب عدوان، فهي أن التاريخ نفسه والتعامل معه يحاطان دوما بنوع من التحريم في أحداث محسومة المعرفة بها، أو شخصيات محسومة قيمتها، سلبية أو إيجابية، ولا يمكن السماح بإعادة النظر فيها، إن التاريخ «صنعه بشر»، وكلمة صنعه بشر تعني أننا نتعامل مع الشخصيات التاريخية بوصفها بشرا حقيقيين يشبهوننا إلى حد كبير، ولهم نوازعنا وشهواتنا ومطامعنا وطموحاتنا ومثالنا وعيوبنا وفضائلنا، عندهم كل هذه الأشياء ولنأخذ صلاح الدين كمثال، هل من المسموح به أن نتابع صلاح الدين في موقعة من المواقع إن جبن أو أخطأ في تقدير ما؟ إن أكبر مقتل للدراما هو «النمطية»، والدراما الجيدة هي التي تحاول إخراج التاريخ من أذهان الناس بصفته نمطا لكيٍ تجعله شغل بشر. والنمطية التي تعود عليها المشاهد في الدراما الرديئة أن البطل خير وأبيض ونقي وليس فيه عيب، والشرير أسود ليس فيه نقطة بيضاء. وهذه القداسة التاريخية هي «جزء من تشنج الأمة المهزومة» ضد ما لديها وضد ما يمكن أن يتعرض له تاريخها أو شخصيتها، وأي إعادة نظر في التاريخ دائما «معرضة للشبهة» بأنها تمس كرامة الأمة وعظمتها وشخصيتها ومجدها لمجرد أن نخضعها لأي معيار علمي أو تساؤل منطقي، خصوصا أننا أمة محاطة بالمؤامرات والدسائس والاستعمار، وأي نظرة من هذا النوع دائما تتسم بأنها مؤامرة على الأمة ويجب التصدي لها وإيقافها، ويتقدم هنا مقدس سياسي ومقدس وطني بالإضافة إلى المقدس الديني والمقدس المنطقي. إن تاريخنا «حي» بيننا اليوم وهو أمر مريع بسبب الحروب وإفرازاته الطائفية في المنطقة، ونظرة الدين إلى التاريخ يمكن أن تصنف طائفيا وتشكل كابوسا على الإبداع وعلى المؤرخ من خلال نظرته إلى التاريخ نظرة حيادية وعلمية. إن التعامل مع الدراما (الشخصيات التاريخية مثلا) لكي نجعلهم بشرا، فإن الكاتب يطرح عليهم في الكتابة أسئلة إنسانية لكي يجعل العمل يجيب عنها، من أجل أن تخرج من نمطيتها ومن إطارها التاريخي الذي يميزها عن عمل المؤرخ.

شيء من الزير سالم

في مسلسل «الزير سالم»، كما أوضح مؤلفه ممدوح عدوان، كانت هناك أسئلة كثيرة ملحة أولها، لماذا يتحول أمير بطل وهو كليب إلى طاغية؟ ولماذا يقوم ابن عمه بقتله؟ وهل من المعقول أن يقوم ابن عم بقتل ابن عمه الملك من أجل ناقة؟

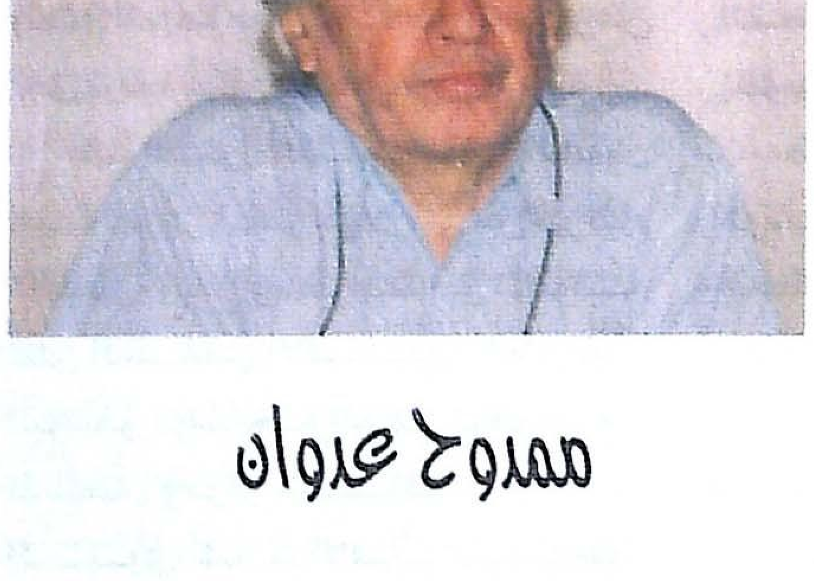
ثانيا، الزير سالم سيثأر للملك كليب شقيقه من جساس ابن عمه الذي قتله. تدور الحرب أربعين عاما ولا يتبارزان. لماذا لم يسع الزير إلى قتل جساس؟ وفي رأي مؤلف العمل أن الزير لم يشأ قتل جساس، ويريده أن يظل موجودا لكي تظل عند الزير مبررات لاستمرار الحرب وإلا كان قتله وانتهت الحرب أو قتل أحدهما الاخر. وفي السيرة الشعبية تكيد الجليلة دائما للزير سالم وترسله في مغامرات مميتة أو توقعه في مشاكل. لماذا؟ ألأنه يسكر أم أنها أمه ووصية عليه؟ إنها مجرد زوجة أخيه، والتفسير لهذا هو أنه كانت هناك شهوة مبطنة ومتضمنة في أعماق الجليلة والزير يخافان منها ومن إعلانها، وكل منهما يشعر بها في النهاية لكنه يدرك أنها محرمة. ولكي لا يضعفا في لحظة، صارا يكرهان بعضهما، لأن الحب هنا غلف نفسه بكراهية شديدة لكي لا يتجرأ على الظهور. هذه الأمور هي أمور إنسانية، بمعنى أن البشر هكذا. إن الفارق بين المؤرخ والمبدع أن الأول يتعامل مع الحقائق أو يبحث عن الحقائق، وقد يكتشف حقائق جديدة عمن سبقوه، تقدم استنادا إلى مكتشفات ومرجعيات... إلخ. المبدع ليس مضطرا إلى هذا، وهو قد يأخذ شخصية هامشية لا وزن لها في مرحلة تاريخية معينة ويبني عليها دراما، ويمكن من خلالها أن يحكي عن تلك المرحلة. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا بالحاح هو: ماذا نقدم، ولماذا نقدمه؟

إن الإبداع كما يراه عدوان ليس كما هو متفق عليه، وليس دور المبدع أن يكون معلما أو أستاذا. والإبداع يتعامل معه الإنسان من خلال المتعة ومن خلال أن هذا الإبداع يحفز عقله وينمي حساسيته ولا يعلمه بالضرورة. ويجب على المبدع أن يتعامل مع الجمهور على أنه شريك في العمل وشريك في التفكير، ويدعو الجمهور إلى مشاركته في التفكير، ولا يعتبر هذا الجمهور تلاميذ يريد أن يلقنهم درسا.

الإبداع لا يحترم الأسلوب أو أي طريقة تقوم على إلغاء العقل، وهو يطالب بتحريض عقل المتفرج أو القارئ وتحريره من ثوابته. ومن حق كل إنسان أن يصل إلى النتائج التي يصل إليها، وليس من حق أحد أن يفرض رؤيته على الجمهور

”
– الدراما الجيدة هي التي تحاول إخراج التاريخ من أذهان الناس بصفته نمطا لكي تجعله شُغل بشر

– التناول المختلف للتاريخ يعني أن هناك وجهات نظر جديدة في التاريخ وفي الحياة
“


ممدوح عدوان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أطلق البيزنطيون اسم «كونستا نتيبول - القسطنينية» أخذا من اسم إمبراطورهم كونستانتين على المدينة التي اتخذوها عاصمة لهم «استانبول الحالية».

والمعروف أن الإمبراطورية العثمانية التي ورثت ملك بيزنطة قد اعتمدت «بورصة» عاصمة لها في نهاية القرن الثالث عشر. ومع منتصف القرن الخامس عشر، دخل محمد الثاني «الفاتح» كونستانتيبول وأعاد تسميتها «استانبول»، ونقل إليها عاصمة الإمبراطورية العثمانية.

إن قصر توبكابي «الأسطوري» باستانبول - والذي يوصف بأنه مجموعة شبيهة بمدينة تطل على بحر مرمرة والبوسفور - يقترن بالتاريخ العثماني الذي دامت إمبراطوريته أربعة قرون. لقد جرى تحويل هذا القصر إلى متحف، حتى أصبح يضم كنزا ضخما ومتنوعا. هذا القصر من الروعة وثراء المجموعات الفنية، ما دعا خبراء المعلوماتية إلى أن يبثوه عبر شبكة الإنترنت ليصبح في متناول المشاهدين عن بعد.

البوابة الوسطى للقصر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يخدم ألف زائر شهريا

قصر توبكابي في استانبول على الموقع:

http://www.ee.bilkent.edu.tr/~history/topkapi.html

بنيت واجهة قصر دولمابا، وهو أحد قصور السلاطين العثمانيين، في منتصف القرن التاسع عشر من قبل السلطان عبدالمجيد الأول، وتمتد إلى ٦٠٠ متر على طول الشواطئ الأوروبية للبوسفور. بهو الاستقبال واسع بأعمدته الستة والخمسين والثريات البلورية التي تزن أربعة أطنان ونصف الطن وتحتوي على ٧٥٠ مصباحا. في وقت من الأوقات احتفظ السلاطين بمقصورة للطيور، وتضم أنواعا مختلفة من الطيور من أجل ترفيه سكان القصر.

في القرن التاسع بنى السلطان عبدالعزيز قصر بايلاربيي من الرخام الأبيض، ويقع وسط حدائق المانوليا، على الساحل الآسيوي المطل على البوسفور، واستخدم القصر كمقر صيفي للسلطان ومركز لاستضافة الزوار رفيعي المستوى. كانت الإمبراطورة أوجين إمبراطورة فرنسا ضمن الذين أقاموا فيه.

وبالإضافة إلى مقصورات الدولة في مجمع يلدز، فإن المجمع يتضمن سلسلة من المقصورات ومسجدا استكمل من قبل عبدالمجيد الثاني في نهاية القرن التاسع عشر.

مبنى شاله هو أكبر وأفخم المباني، يبين الرفاهية التي كان السلطان يعيش فيها. يقع وسط حديقة ضخمة من الأزهار والشجيرات والأشجار التي جمعت من كل أنحاء العالم، في ساحات القصر يمكن مشاهدة أجمل المناظر للبوسفور.

قصر كوكسو ويعرف أيضا بقصر كوتشوكسو، الذي استمد اسمه من الجداول التي تصب في البسفور بقرب القصر الصغير، بني من قبل عبدالمجيد الأول في منتصف القرن التاسع عشر، كان يستخدم كمقر صيفي.

بني إينالي كافاك الصيفي في القرن الثامن عشر، وجدد بناؤه من قبل العديد

د. رضا عبدالحكيم - مصر

من السلاطين. وقد استمد اسمه، إينالي كافاك أي «الصفصاف ذا المرايا» من المرايا الشهيرة التي كانت هدية من الفينيقيين، وجرى تركيبها في ١٧١٨. إن هذا القصر المطل على القرن الذهبي هو أجمل مشاهد الفن التقليدي المعماري التركي.

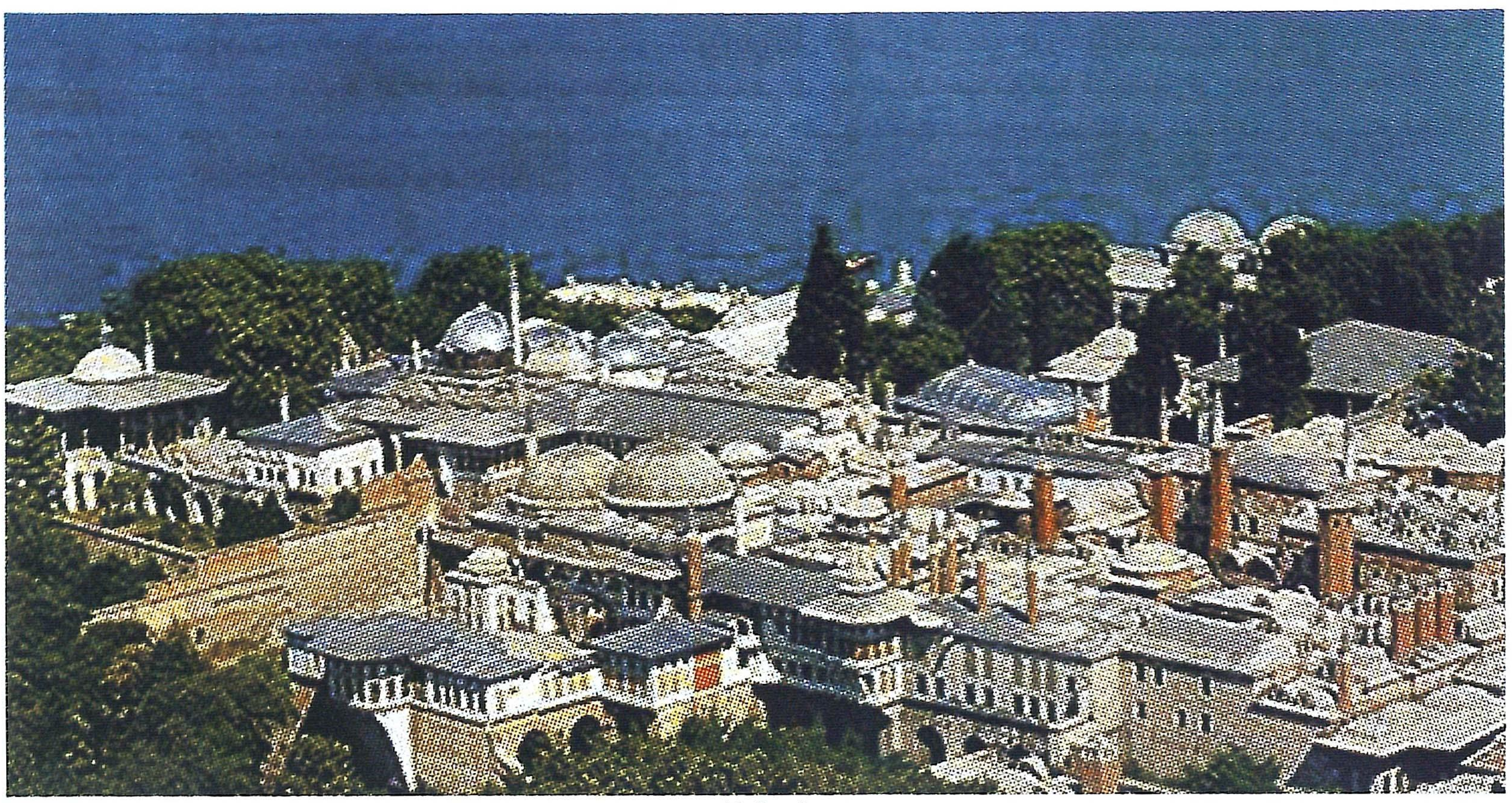
استمد سرايت أهلامور في القرن التاسع عشر اسمه من أشجار الزيزفون التي تنمو في حدائقه، ويقع الآن في قلب مدينة استانبول، بينما عندما بني أصلا كان يقع في وسط مناطق ريفية تحيط بالمدينة. أما سرايا المراسم (مراسيم) فهي للاحتفالات الرسمية، بينما كانت تقيم في سرايا مايت حاشية السلطان، وفي بعض الأوقات نساؤه في أثناء نزهاتهن خارج أسوار القصر.

إن سرايا ماسلاك التي تقع على تلة خضراء مظللة اعتبرت من قبل السلطان عبدالعزيز مقرا للصيد. ومن الجدير بالذكر أن هذه أمثلة تبين فخامة الفن الزخرفي للعثمانيين في القرن التاسع عشر، وتستخدم سرايا مالتا حاليا كمطعم رخيص، بينما تفتح سرايا ماسلاك وليمونلو جيت (بوابة الليمون) كمقاه.

تعد سرايا أتاتورك البحري فلوريا المقر الصيفي للرؤساء الأتراك بدءا من أتاتورك. بنيت في عام ١٩٣٥ على شكل حرف تي (T) على أرض تبرز من بحر مرمرة. يستخدم هذا المبنى كخزانة عرض لأجمل المقتنيات في مطلع القرن العشرين.

قصر توبكابي

يقع قصر توبكابي على مقربة من نقطة التقاء البوسفور والقرن الذهبي وبحر مرمرة، ويتكون من شبكة من الردهات، وكان محور اهتمام الإمبراطورية العثمانية بين القرنين الخامس عشر والتاسع عشر. عاش وحكم السلاطين وحاشيتهم وسط هذه الأجواء الغنية. هناك الحديقة الخشبية الرائعة في الفناء الخارجي أو الفناء الأول. في الفناء الثاني إلى اليمين، توجد مطابخ القصر وهي مظللة بأشجار السرو والدلب، وتستخدم الآن كمعارض فنية لعرض المجموعات الملكية للكريستال والفضة والخزف الصيني. إلى اليسار تقع أماكن الحريم، وهي أماكن معزولة ومخصصة للزوجات والمحظيات وأولاد السلطان. في الفناء الثالث يوجد صالة المستمعين ومكتبة أهمت (أحمد) الثالث ومعرض للأزياء الملكية، التي كان يرتديها السلاطين وعائلاتهم والمجوهرات المشهورة في الخزينة ومجموعة نادرة من النسخ المصغرة لمخطوطات العصور الوسطى. في عمق هذا الحرم هناك



قصر توبكابي

مقصورة العباءة الكريمة التي تحفظ فيها الآثار المقدسة الخاصة بالنبي محمد (صلى الله عليه وسلم) التي أحضرت إلى استانبول عند تولي العثمانيين خلافة الإسلام.

أنشئت صفحة شبكة متحف قصر توبكابي كجزء من منحة بحثية من مؤسسة وطنية للعلوم، تحت مسمى «نظام إدارة معلومات متحف بالوسائل السمعية والبصرية»، وهي منحة مقدمة لجامعة بيلكينت في أنقرة وجامعة منيسوتا، ولم يكن قصر توبكابي في استنابول مقرا للسلاطنة العثمانيين فحسب، ولكنه كان المركز الإداري للإمبراطورية العثمانية لأربعة قرون. وقد شيد أول مبنى للقصر عام ١٤٧٠ على يد محمد الثاني «الفاتح»، وتطور إلى مجموعة كبيرة من المباني والملحقات، والأفنية والحدائق حتى عهد عبدالمجيد الأول (١٨٣٩ - ١٨٦٠) وبعد تأسيس الجمهورية التركية عام ١٩٢٣، جدد قصر توبكابي، وتحول إلى متحف.

الموقع الخاص بقصر توبكابي في استضافة جامعة بيلكنت هو http://www.ee.bilkent.edu.tr/~history/topkapi.html، ويخدم ألف زائر في المتوسط شهريا. ومعظم الصور في «العرض الافتراضي» هي نسخ مرقمة للوثائق والمقتنيات والصور المعروضة في قصر توبكابي، ونظرا إلى العدد الهائل من المواد المعروضة والمتضمنة في المحفوظات، فلم يرقم ويوضع على صفحة الشبكة سوى جزء من مقتنيات المتحف.

وخطة صفحة الشبكة مصممة في تسلسل، والجزء الافتتاحي يعرض تاريخا مختصرا لقصر توبكابي وعناوين القسم الرئيسي. والمفاتيح الرئيسية key words المهمة مسجلة كمجالات فاعلة، ويطرق الزائر عليها، يمكنه الحصول على معلومات تفصيلية عن موقع القصر، وخطة المتحف.

وعناوين القسم الرئيسي مصنفة إلى ثلاثة أجزاء، في الجزء الأول تتوافر معلومات تجهيزية تحت العناوين التالية: الخلفية التاريخية، الاتصال بالمتحف، ومعلومات عن الزيارات، كتب ووثائق عن متحف قصر توبكابي، دليل قصر توبكابي.

الجزء الثاني منظم وفقا لأقسام متحف قصر توبكابي على النحو التالي:

حلل وملابس القصر: أردية السلاطين والقفاطين والسجاجيد والأنسجة المتنوعة.

الخزانة الإمبراطورية: مواد مشهورة من المجوهرات، مثل ماسة صانع الملاعق، وعرش شاه نادر، وخنجر توبكابي، بالإضافة إلى صور لقطاعات الخزانة.

الكتب والخرائط والوثائق الخطية: هذه الوصلة تحتوي على وصلتين فرعيتين: مجموعة المصاحف والمخطوطات. وفي الوصلة الفرعية الأولى، توجد مقالة تصف المصاحف الموجودة في مكتبة القصر توبكابي، وتعرض عينة من صور تلك المصاحف والقسم الفني لوثائق توبكابي، فيحتوي على صور لوثيقة محفوظة بطريقة جيدة، توضح النظرية والتطبيق العملي للتصميم الهندسي في العمارة، والزخارف الإسلامية. ويحتوي هذا القسم أيضا على خريطة بيري رايس Piri Reis، وهي أقدم خريطة معروفة تتضمن قارتي أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية، وهي مرسومة بالألوان على الرق، نفذها الجغرافي التركي بيري رايس في القرن السادس عشر.

المنمنمات الزيتية: عثر عليها في نسخ موضحة بالصور لكتب كلاسيكية، وأجزاء من كتب باقية ملتصقة بلاصق أو مجلدة في ألبومات، والأمثلة الأولى للمنمنمات الزيتية العثمانية قد أنتجت تحت رعاية السلطان محمد الفاتح في منتصف القرن الخامس عشر. وتحتوي هذه الوصلة على تسع وصلات فرعية: المصورات الإسلامية في العهد المبكر، المصورات الدنيوية واللوحات الزيتية الفارسية، المغول واللوحات الزيتية من عهد سلالة جلائر Jala'ir، المواد المزخرفة على الطريقة الصينية، اللوحات الزيتية في التركستان تحت حكم التيموريين، الأزبكيون والصفويون، توضيح الكتاب بالرسوم في عهد العثمانيين، المنمنمات التركية في القرن السادس عشر، الفن التركي الإسلامي، والمنمنمات الخاصة بكتاب زبدة التواريخ.

ويجري عرض أكثر من مائة صورة عالية الجودة لعينات من المنمنمات، لا تمثل فقط الإنتاج الفني العثماني، بل تلك التي تنتمي إلى كثير من الأسرات المختلفة، والأقاليم داخل العالم الإسلامي.

بورتريهات السلاطين: لوحات زيتية منمنمة لسلاطين متنوعين، بما في ذلك السلطان محمد الفاتح.

الساعات: صور لساعات متنوعة تستخدم في القصر.

قاعات التذكارات المقدسة: وهذا القسم من القصر مملوء بتذكارات للنبي محمد (صلى الله عليه وسلم)، التي جلبها السلطان سليم الأول عقب فتح مصر عام ١٥٧١م، وتشتمل هذه التذكارات على متعلقات شخصي للنبي محمد (صلى الله عليه وسلم) مثل رسائله ودثارد وسيوفه.

الخزف الصيني (البورسيلين): وتضم المجموعة الفنية بقصر توبكابي ١٠٧٠٠ قطعة من الخزف الصيني، بالإضافة إلى ٧٣٠ قطعة من الخزف الياباني، وتمتد من القرن الثالث عشر إلى القرن العشرين، مما يجعل هذه المجموعة الفنية واحدة من أعظم المجموعات قيمة في العالم، وهنا تعرض العديد من القطع البارزة.

البنادق والأسلحة: وهذا القسم ما زال تحت الإنشاء، ولسوف يحتوي على صور للبنادق والبزات العسكرية للانكشارية.

والجزء الثالث من صفحة الشبكة عن الهندسة المعمارية للمتحف وموقعه. وقصر توبكابي يقع في واحد من بين أكثر الأماكن الخلابة، وهو المكان الذي يسمى سرايبورنو (موضع سيراجليو). ونظرا إلى أنه كان مبنى يتطور عبر الزمان والمكان، لم يقم بتصميمه معماري بمفرده، كما أن أسلوبه متواضع عن وعي بذلك، يتجنب الواجهات الضخمة. وفي هذا الجزء من صفحة الشبكة، نجد أنه يمكن الوصول إلى صور لبوابات متنوعة وأقسام داخلية وخارجية للحريم (أماكن المعيشة للسلاطنة العثمانيين) وجناح بغداد، وغرف لسلاطين متنوعين، وحمامات وأقنية، كذلك صور للأسطح والحوائط المزخرفة بزخارف بالغة التعقيد. كما يمكن للزائر أيضا مشاهدة صورة حية لقصر توبكابي، وكذلك مداخل القرن الذهبي، ومضيق البوسفور من بحر مرمرة. ويمكن الحصول على الصورة الحية عن طريق وصلة Link توضع فيها كاميرا على قمة مبنى توركسيل Turkcell بلازا باستانبول.

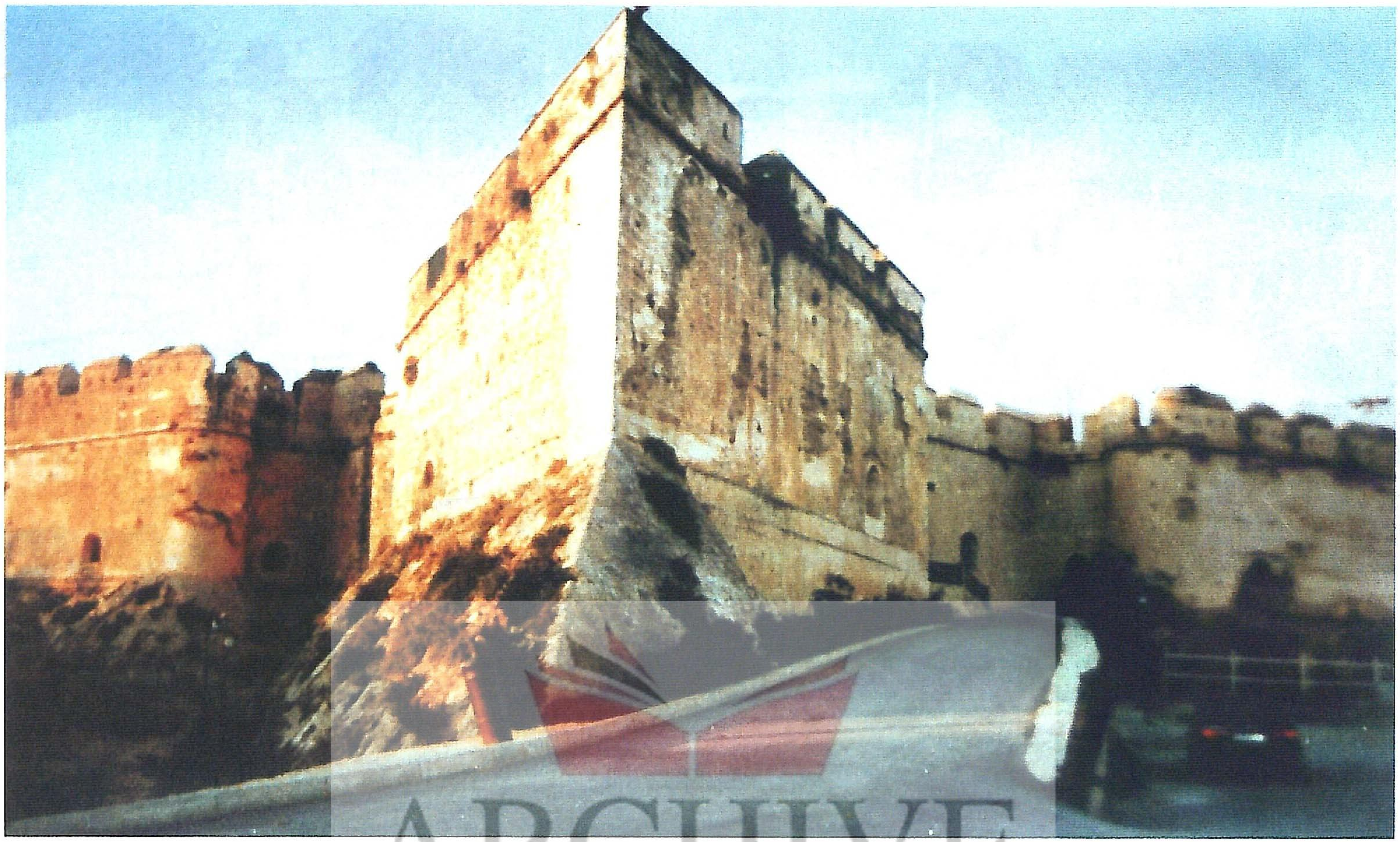
والببلوجرافيا أيضا متضمنة، فلا يقتصر ما يمكن للزائر أن يجده على قائمة الكتب والبحوث عن قصر توبكابي، ولكن يمكنه الدخول أيضا إلى وصلات لمختلف المواقع المرتبطة بالشبكة، وكذلك كتالوج مجموعة الفنان هليل إينالجيك Halil Inalcik الموجود بمكتبة جامعة بيلكينت، والتي تحتوي على معلومات عن الكتاب الشخصي للأستاذ هليل إينالجيك، ومجموعة وثائق نادرة عن التاريخ العثماني التركي.

وتوفر صفحة الشبكة القدرة على رؤية متعددة النقاء multi-resolution، ففي بادئ الأمر، تعرض نسخ منخفضة النقاء - Low resolution للصور (صور صغيرة thumbnail Pictures)، وبعدئذ يمكن مشاهدة صور عالية النقاء فوقها، بالضغط عليها. ومحتوى معلومات صفحة شبكة قصر توبكابي متاح بحرية، ولكن نظرا إلى أن بعض الصور المرقمة عالية الجودة لها قيمة تجارية، فهناك وسيلة لمنع استخدامها غير المرخص به، وهي وضع علامات مائية في الصور. والعلامات المائية الرقمية، قد تكون مرئية، وقد تكون غير مرئية، وفي صفحة شبكة قصر توبكابي أضيفت علامات مائية غير مرئية إلى بعض الصور.

وفي الآونة الأخيرة، جرت إقامة تعاون فني بين مشروع صفحة شبكة توبكابي، والمشروع الأوروبي اوكتاليس OCTALIS (تقديم المحتويات من خلال وصلات دخول للوصول موثوق بها)، والذي يهدف إلى تنمية الوكالات التجارية الخاصة بالبيانات السمعية البصرية على الإنترنت. وتحت الإنشاء الآن وكالات اتصال موثوق بها ومأمونة بسبب حق الملكية والقضايا التجارية التي تواجه المتاحف والمكتبات التي هي على الخط المتصل on line. وتقصد صفحة شبكة قصر توبكابي، بإدخال مشروع أوكتاليس، إلى أن تتوحد مع المنهج الكوكبي من أجل إتاحة دخول مشروط، وحماية فعالة لحقوق الملكية، باستخدام الدمغ بعلامة مائية رقمية لحماية حقوق الملكية وطبقة التجويف المأمونة SSL، أو الفحوى المكشوف للوصول إلى الخدمات المحمية الفعالة الصالحة للتشغيل فيما بينها CKAPI، من أجل نقل البيانات المأمونة بما في ذلك توثيق الأجزاء المتضمنة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متحف الأسلحة بالبرج الشمالي المعروف شعبيا ببرج النور (المرينيين) كتحوير للتسمية الفرنسية وكتمييز له عن البرج الجنوبي (باب الفتوح)، تديره مديرية التراث الثقافي بوزارة الشؤون الثقافية في المغرب، ويشرف عليه محافظ متخصص في المتاحف.
وقد بني في العهد السعدي من طرف أسرى برتغاليين بأمر من السلطان أحمد المنصور سنة ١٥٨٢ للدفاع عن مدينة فاس، على شكل نجمة هندسية تمسح المدينة القديمة بنظرة بانورامية.


متحف الأسلحة المعروف ببرج النور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إحدى منارات التاريخ العربي

متحف الأسلحة في فاس

عبدالرحيم خالد - المغرب

أسس المتحف داخل هذه المعلمة التاريخية العائدة إلى القرن السادس عشر، منتقلا إليها من متحف البطحاء للفنون المغربية الذي كان يعرف بدوره بـ «دار السلاح»، ويحتوي على مجموعة عظيمة من الأسلحة المستعملة في المغرب منذ العهود الغابرة لما قبل التاريخ حتى عصر الأسلحة النارية والأوتوماتيكية التي ظهرت خلال القرن العشرين، كما يحتوي على تحف حربية مغربية من أكثر من ٢٤ دولة أجنبية جلبت في إطار التبادل المتحفي والهدايا والاقتناء. وقد سبق أن استعملته السلطات الاستعمارية إبان الحملة الفرنسية (١٩١٢-١٩٥٦) كمعتقل لسجن العناصر النشيطة في الحركة الوطنية.

الباحث والمحافظ المشرف على هذا المتحف منذ سنة ١٩٩٥ أنجز بحثا أكاديميا استغرق مدة سنتين بجامعة ليوبولد سيدار سنغور في الإسكندرية، قسم تسيير التراث الثقافي، لنيل دبلوم الدراسات المهنية المعمقة، حول مشروع رد الاعتبار لمتحف الأسلحة بالبرج الشمالي بفاس، برآسة جان كالار (J.GALARD) رئيس المصلحة الثقافية بمتحف اللوفر في باريس. ويتضمن البحث ثلاثة فصول تتناول متحف الأسلحة ومحيطه السوسيو-ثقافي، وتعريفا بأماكن التدريب التي خضع لها الباحث وهي متحف الجيش (Musée de l'armée aux Invalides)، ومختبر البحث في المتاحف بفرنسا، وتقديم تفاصيل سيناريو المشروع الذي تصوره الباحث من أجل رد الاعتبار لمتحف الأسلحة بالبرج الشمالي وضواحيه.

وفي تقديمه لهذا البحث المهم، يقول الباحث محمد الزعيم محافظ متحف الأسلحة بفاس في حوار خصنا به: إنه اتبع في عرضه لشروع رد الاعتبار للمتحف - الذي يشهد حاليا إلى جانب متحف البطحاء للفنون المغربية عمليات ترميمية أساسية وواسعة تحت إشراف مديرية التراث الثقافي

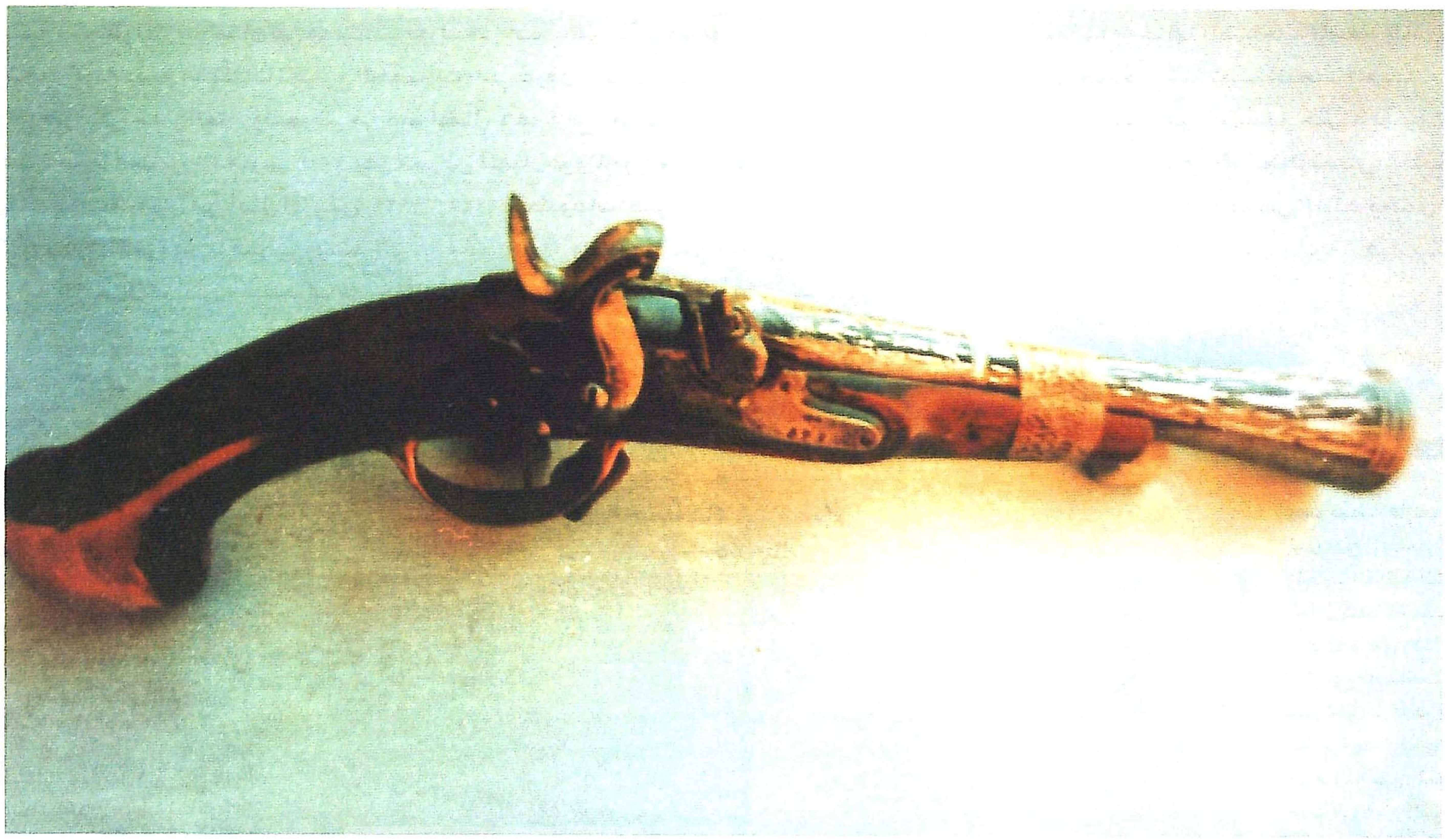
> "يقع المتحف على مساحة تبلغ ٢٢٦٥ متراً مربعاً ويبلغ مجموع ما يحتوي عليه من قطع تاريخية ٨٠٥١ قطعة بين معروضة ومخزونة دلالة على أمجاد أمتنا"

بوزارة الشؤون الثقافية (الغلاف المالي المرصود بالنسبة للترميم الأساسي الذي يشهده المتحف الأم بالبطحاء هو ٣١ مليون درهم) - على تحديد موقع فاس - المدينة أولا، أي المحيط السوسيو - ثقافي للمتحف، كمدينة تاريخية واستراتيجية وسياحية، وروابط هذه المدينة العتيقة مع متحف الأسلحة بالبرج الشمالي.

وعرض بتفصيل للبرامج والأجندة المتعلقة باقتراحاته لترميم المتحف ورد الاعتبار له، من خلال تهيئة مقار جديدة للإدارة وللمحافظة والاستقبال والتنشيط الثقافي والسياحي، ومن خلال إعادة تنظيم التحف (وهي بعدد ٨٠٥١ تحفة حسب آخر جرد) واقتراح ميزيوغرافيا جديدة من خلال البحث عن جمهور عريض وتهيئة ضواحي المتحف (حدائق، تظاهرات ثقافية، فانتازيا... إلخ).

وأكد الباحث محمد الزعيم في الحوار الذي خصنا به أن متحف الأسلحة بالبرج الشمالي يوجد في مدينة مصنفة تراثا عالميا وفي داخل بناء يعود إلى القرن السادس عشر، وهو يضم مجموعة من الأسلحة ذات القيمة الاستعمالية والحربية تمثل المغرب كما تمثل أكثر من ٢٤ دولة أجنبية. ولكنه يعاني مجموعة من المشاكل تعرقل سيره العادي. لذلك فإن وضع مشروع لرد الاعتبار أصبح ضروريا وذلك بما يأتي:

- ترميم البناء وتهيئة مقار جديدة.
- إعادة تنظيم متحفي وميزيوغرافي.
- تهيئة المساحات والضواحي المحيطة بالمتحف، وإنشاء إدارة واحدة تكلف بإدارة الموقع والمتحف تسمى «المحافظة على متحف الأسلحة بالبرج الشمالي وضواحيه - CMAA».
- خلق أنشطة ثقافية وتربوية لجلب أوسع جمهور.
- تبني أنشطة إشهارية ودعائية لـ «بيع المتحف» وتحسيس الشركاء والفاعلين.
- إعلام وتثقيف وتعليم الجمهور



سلاح من مقتنيات المتحف

من أجل اكتشاف تراثنا وتاريخنا.

وقد انتقلنا إلى داخل المتحف وقمنا بقراءة متأنية للقطع المعروضة من دون اعتماد أي مرجع آخر غير التأمل والوقوف مباشرة أمام القيمة التاريخية المطلقة التي يكتسيها المتحف من خلال المعروضات التي يضمها. فهو فضاء يتكون من ست عشرة قاعة يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أروقة، تضاف إليها مجموعتان من القاعات الخاصة بالباحثين والدارسين وهي غير عمومية:

- الرواق الأول: أسلحة ما قبل تاريخية وأسلحة بيضاء ابتداء من القرن الخامس عشر، ومصدرها بلدان إسلامية وأسيوية وأوروبية، تضم أحجارا وشواقير ورماحا وخناجر وسكاكين وسروجا وسيوفا مغربية، استعملت في البادية، بالإضافة إلى سيوف تركية، جزائرية، إيرانية، هندية، إندونيسية، صينية ويابانية. أما السيوف المستجلبة من أوروبا، فهي حسب الترتيب: من ألمانيا (منطقة صولونجن)، من إسبانيا (منطقة طوليدي)، من إنجلترا (منطقة بير منغهام)، من فرنسا (سيوف من صنع معمل شتيليرو).

- الرواق الثاني: الأسلحة النارية المغربية والإسلامية والأوروبية، تتكون من بنادق أسوار ذات مقاييس كبيرة خاصة من حيث الطول، تعود إلى القرن الثامن عشر، من سيف ضخم يعود إلى القرن السابع عشر، من آلات تنظيف الأسلحة من صنع مغربي، طراز من البنادق التي شاركت في معركة وادي المخازن (معركة الملوك الثلاثة الواقعة في الرابع من غشت ١٥٧٨، والتي انتصر فيها مولاي عبدالملك السعدي على الجيوش الغازية بقيادة سبستيان ملك البرتغال على بعد بضعة كيلومترات من مدينة القصر الكبير).

كما يتكون الرواق الثاني من رشاش فرنسي شارك في الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨)، ورشاش بلجيكي كبير من صنع كريستوف ومونتيني ببروكسيل سنة ١٨٧١، وبنادق من نوع «سبنسر» السريعة المستعملة في الحرب الأمريكية سنة ١٨٦٥، ومسدسات أوتوماتيكية منها أول مسدس أوتوماتيكي صنعه الأمريكيان ف.ويشروج ود. هيوج سنة ١٨٧٤، والمسدسات ذات البرميل، والكولت (٤٥) من صنع الأمريكي صمويل كولت سنة ١٨٣٥، وآليات الصيد، وقاذفات الرمانات.

- الرواق الثالث: مدافع مغربية وأوروبية تتكون من مدفع إسباني صنع سنة ١٦٠٦، وأربعة مدافع من نوع «جيريبوفال» لسنة ١٨٤٦، ومدفع كتب عليه «هدية من ملك السويد جوستاف الثالث إلى سلطان المغرب»، ومدفع برونزي مغربي للقرن السابع عشر، ومدفع إسباني كتب عليه باللغة الإسبانية سنة ١٨٦١ «مهدى من طرف ملكة إسبانيا إلى سلطان المغرب عربونا على المحبة والانسجام ما بين الدولتين».

وتتخلل هذه الأروقة الثلاثة مجموعتان من القاعات:

المجموعة الأولى: تكميلية لمعروضات الأروقة، وهي تحتوي على دروع إيطالية وزرد منقول طبق الأصل من ميلانو خلال القرن السابع عشر، وترس، ومجموعة

"يوجد المتحف في مدينة مصنفة كتراث عالمي وفي داخل بناء يعود إلى القرن السادس عشر، وهو يضم مجموعة من الأسلحة ذات القيمة الاستعمالية والحربية تمثل المغرب كما تمثل أكثر من ٢٤ دولة أجنبية"

إيرانية للقرن التاسع عشر تشتمل على خوذة ودرع وقائية إلى جانب صدرية نابليونية، بالإضافة إلى قوس ونبال ورماح سينغالية وأوان للبارود مغربية ومقلاع مغربي.

المجموعة الثانية: تتكون من ثلاث قاعات بمعروضات مخصصة للدرس والبحث.

أما المقتنيات التي تثير فضول الزوار المغاربة والأجانب بشكل ملحوظ فهي الآتية:

- مدفع عند مدخل المتحف يزن اثني عشر طنا، ويحتمل أنه شارك في معركة الملوك الثلاثة، كتب عليه «صنعه الحاج أحمد الغمق بالعرائش».

- مدافع مهداة إلى سلطان المغرب من طرف ملكة إسبانيا سنة ١٨٦١، وملك فرنسا، وملك السويد جوستاف الثالث.

- زرد منقول طبق الأصل من ميلانو الإيطالية في القرن السابع عشر.

- سيف إندونيسي غمده من الذهب الخالص يسمى «الكريس»، وهو نسخة طبق الأصل لسيف يعود إلى القرن السابع عشر (من جاكارتا).

- بنادق آسيوية (مصرية وسورية) للقرنين ١٨ و١٩ محبوكة بالعاج والأحجار الكريمة والذهب. ويرجع تاريخ أقدم مجموعة دخلت متحف الأسلحة بفاس إلى سنة ١٩٤٥، قدمها الفرنسي كاستيرا المراقب المدني الشرفي وقتذاك، وهي تحتوي على مائتين وأربعين تحفة مكونة من خناجر مغربية من منطقة الجنوب، وقنينات بارود من النحاس الأصفر، وبنادق للقرن ١٩ من الحديد والنحاس.

تليها المجموعة الثانية التي دخلت سنة ١٩٦٠، كانت موجودة بالقصر الملكي العامر بفاس، مهداة من طرف صاحب الجلالة الملك الحسن الثاني طيب الله ثراه، وهي تضم مائتين وثماني قطعة عبارة عن بنادق من شمال المغرب مصنوعة من الحديد والخشب.

المجموعة الثالثة دخلت سنة ١٩٦٢، مهداة أيضا من طرف صاحب الجلالة الملك الحسن الثاني، وتضم إحدى وأربعين قطعة من بينها رشاش فرنسي يعود إلى سنة ١٩٠٠، وبنادق أمريكية من نوع «وينتشنسر WINSCHESTER» تعود إلى سنة ١٨٧٣، وبنادق فرنسية تعود إلى القرن التاسع عشر من نوع «شايبوت» وبنادق ألمانية لنهاية القرن التاسع عشر من نوع «موزور MAUSER». إلى جانب هذه المجموعة الخاصة دخلت قطع مستجلبة من عتاد معمل «الماكينة» بفاس الذي بناه المولى الحسن الأول سنة ١٨٩٣، وبنادق أمريكية من نوع «سبنسر» وكولت (٤٥)، وكل هذه التحف تعود إلى نهاية القرن التاسع عشر.

والمجموعة الرابعة والأخيرة التي دخلت إلى المتحف تعود إلى سنتي ١٩٦٢ و١٩٦٣، وهي عبارة عن أسلحة مستجلبة من بلدان مختلفة كتركيا والصين وغيرها.

أما المجموع الإجمالي لما يحتوي عليه هذا المتحف المهم، الواقع على مساحة تبلغ ٢٢٦٥ مترا مربعا، فهو ٨٠٥١ قطعة تاريخية ما بين معروضة ومخزنة لا مناص لكل مهتم من اكتشافها، حتى يكون صورة أكثر وضوحا عن أمجاد أمتنا في الماضي البعيد والقريب ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يعتبر متحف المتروبوليتان في مدينة نيويورك من أهم وأكبر المتاحف في تلك المدينة المكتظة بمبانيها وسكانها ومعالمها السياحية المهمة. وتأتي أهمية هذا المتحف كونه يضم مقتنيات لجميع الحضارات التي عرفها التاريخ بدءا من العصر الحجري وحتى القرن العشرين. كما يقيم المتحف العديد من الأنشطة الثقافية والمعارض على مدار العام. ونتعرض في هذا المقال لأهم أربع معارض تم تنظيمها لتقام خلال هذه السنة، في الفترة من ٢٢ يناير حتى ٨ يونيو ٢٠٠٣. أقيم أولها في الفترة من ٢٢ يناير - ٣ مارس ٢٠٠٣ وهو معرض للفنان ليوناردو دافنشي تحت عنوان «ليوناردو دافنشي أستاذ التصميم والرسم الهندسي». المعرض الثاني تحت عنوان: «فنانون أمريكان من أصل أفريقي، ١٩٢٩ - ١٩٤٥: مطبوعات، صور، لوحات» في الفترة من ١٥ يناير وحتى ٤ مايو ٢٠٠٣. المعرض الثالث يحمل اسم الفنان «توماس ستروث» في الفترة من ٤ فبراير ويمتد إلى ١٨ مايو ٢٠٠٣. والأخير الذي بدأ في ٤ مارس ويستمر حتى ٨ يونيو ٢٠٠٣ حمل اسم «مانيه / فيلاسكيز: التذوق الفرنسي للرسم الزيتي الإسباني. وسنتعرف من خلال كتالوج كل معرض أهم الموضوعات التي تناولها.

معارض متحف المتروبوليتان

محمد هاشم - مصر

المعرض الذي انتهى في شهر مارس وحمل اسم «ليوناردو دافنشي أستاذ التصميم والرسم الهندسي»، تصدرت الكتالوج المصاحب له، صورة رأس للعذراء ووجهها ناحية اليسار.

يشير كتالوج هذا المعرض إلى أنه معرض الإعارات الأول الشامل لرسومات ليوناردو دافنشي (١٥ / ٤ / ١٤٥٢ - ١٥١٩) التي لم يسبق عرضها من قبل في أمريكا، ذلك الحدث العالمي الذي عُرِض في المتروبوليتان ضم جنبا إلى جنب قرابة ١٢٠ عملا لواحد من أشهر الأساتذة - على مر العصور - الذين جسدوا العبقرية العالمية لعصر النهضة، والمعرض عبارة عن مسح شامل لمساهمات ليوناردو دافنشي المذهلة كفنان، وعالم، ومهندس، ومُنَظِّر، ومخترع، ومدرس. جمعت هذه المعروضات من خمس وعشرين مجموعة خاصة وعامة في أوروبا وأمريكا الشمالية، بالإضافة إلى الإعارات غير المسبوقة والتي قُدِّمت من قبل المكتبة الملكية لقلعة وندسور، ومتحف اللوفر، وجاليري الأكاديمية في البندقية، كذلك الإعارة غير العادية من قبل متحف الفاتيكان التي كان من ضمنها «صلاة القديس جيروم في البرية»، اللوحة التي لم تكتمل وكانت قيد الرسم وتكشف عن خطوات إعداد الفنان لرسومه.

كذلك تضمن المعرض العديد من المعروضات النادرة، وأنواعا مذهلة لرسومات متعددة الأنواع، كذلك تشريحاته ودراساته للنباتات، وتصميماته الخاصة بالآلات، وهو ما عكس بشكل حقيقي كل جوانب الإنجاز الفكري والفني للفنان. وللأهمية الخاصة جدا لتلك الأعمال صدرت أعداد من الدراسات لبعض أشهر رسومات دافنشي في المعرض، من بين أشهر هذه الدراسات دراسة عن «العذراء مع القديسة آن»، وأخرى عن «سجود المجوس»، وأيضا «العشاء الأخير».

ركز المعرض أيضا على الفترات التي مر بها فن ليوناردو دافنشي، وأبرز سمات كل فترة وأهم اللوحات التي ميزت كلا منها.

الفترة الفلورنسية الأولى حوالى ١٤٦٤ / ٦٩ - ١٤٨١ / ٨٣ ١٤، صلاة القديس جيروم في البرية 102.8 x 73.5 cm

الفترة الميلانية الأولى ١٤٨١ / ٨٣ - ١٤٩٩ ، ذقن رجل عجوز 145 x 113 mm

الفترة الفلورنسية الثانية ١٥٠٠ - ١٥٠٦ / ٨ ، سكتش العذراء والطفل مع القديسة آن 266 x 200 mm

الفترة الميلانية الثانية ١٥٠٦ / ٨ - ١٥١٣ ، أجزاء تفصيلية لفك وحلق والجهازالعضلي للكتف والذراعين 288 x 199 mm

الفترة الرومانية ١٥١٣ - ١٦، قطط 271 x 205 mm.

الفترة الفرنسية ١٥١٦ - ١٩ ، طوفان مفاجئ وعنيف يضرب البلدة 161 x 210 m.

ذقن رجل عجوز - دافنشي

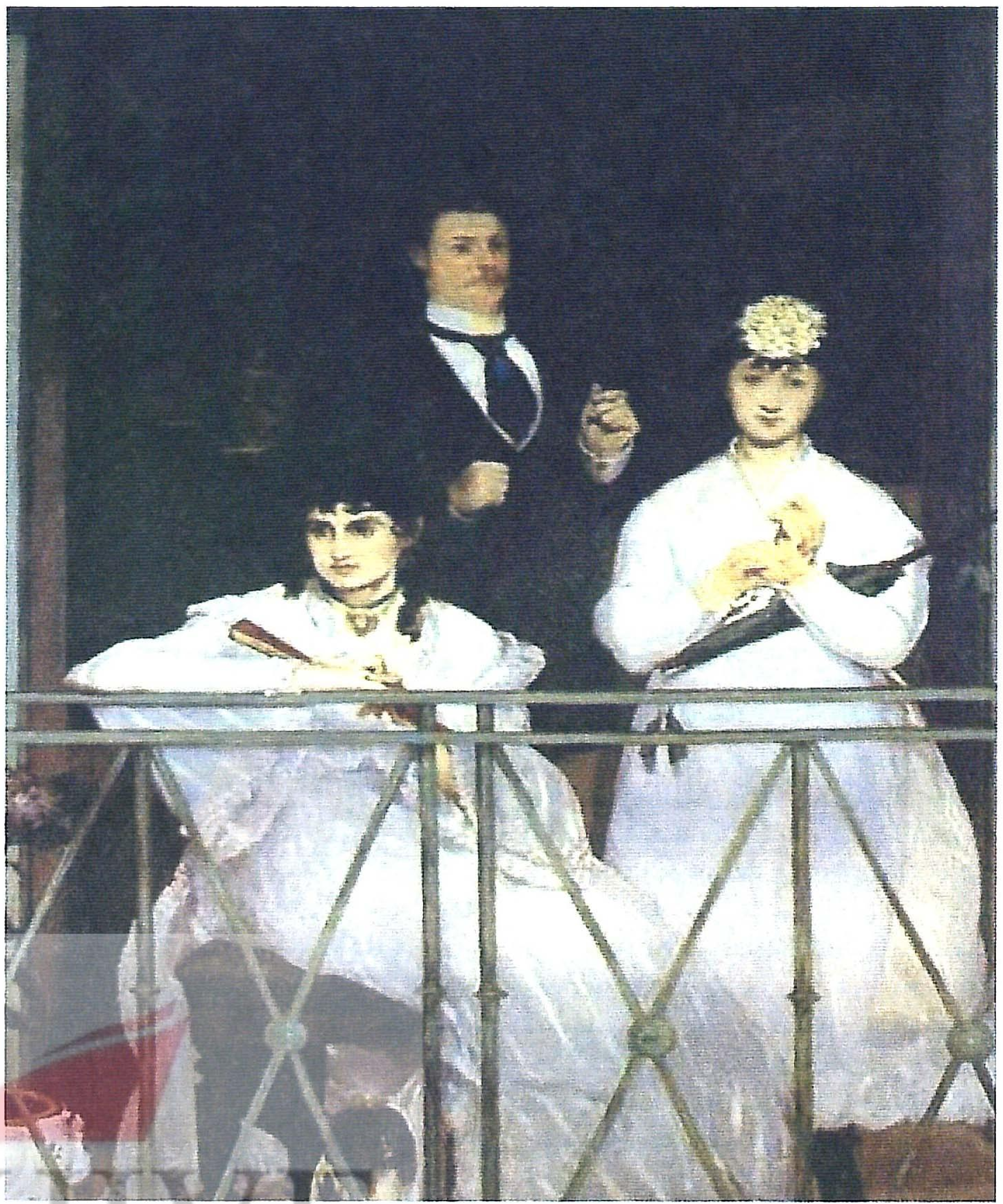
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

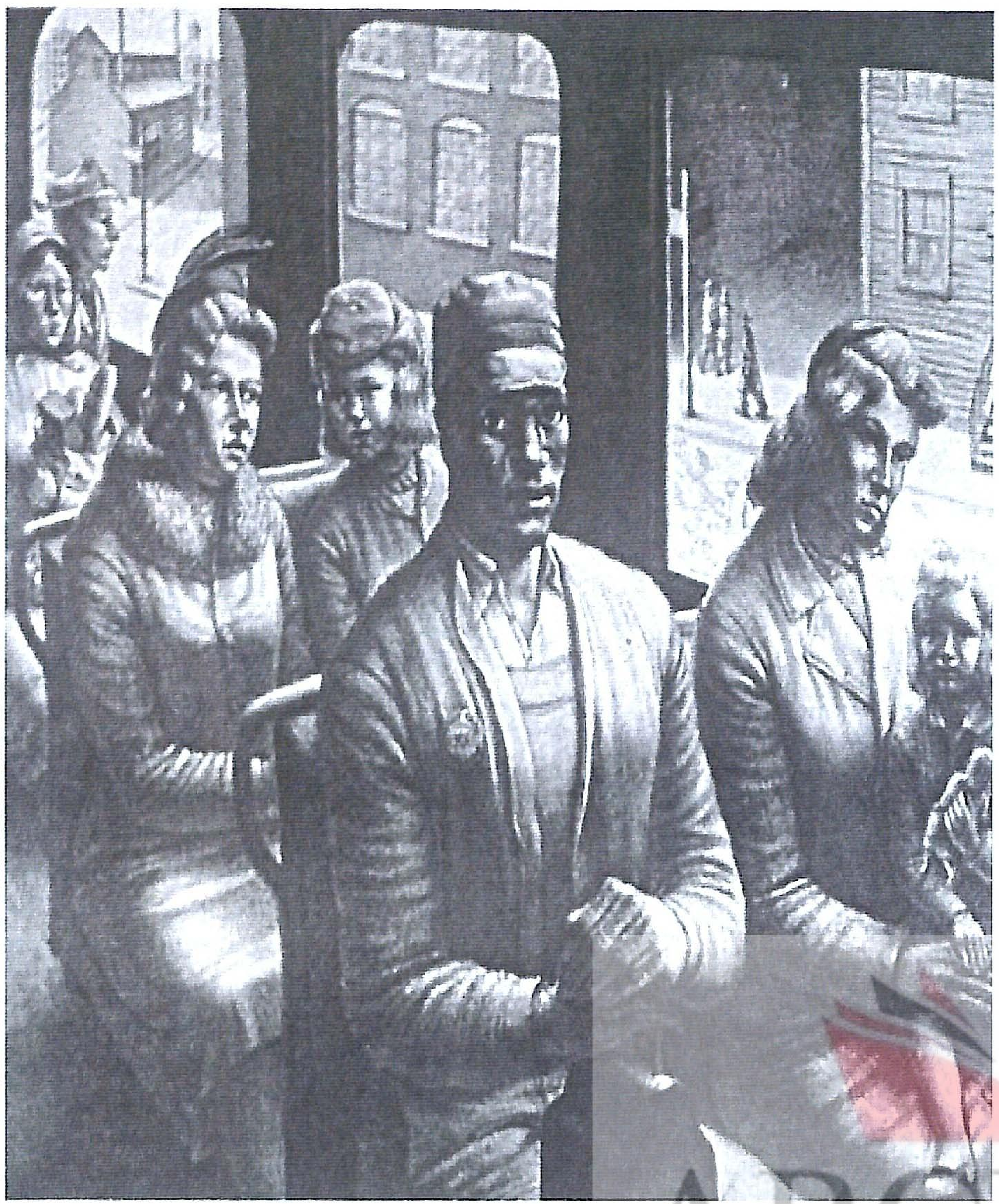
تحت عنوان: «فنانون أمريكيون من أصل أفريقي» قدم هذا المعرض أكثر من ٧٠ عملا عرضت في المتروبوليتان، في الفترة ما بين ١٥ يناير وحتى ٤ مايو الحالي.

تضمن المعرض آثارا مطبوعة لـ «روبرت بلاكبرن، اليزابث كاتليت، وليام جونسون، رايمون ستيث، ودوكس ثراش»، من بين آخرين، بالإضافة إلى رسومات ولوحات بألوان الزيت والجواش لـ «جاكوب لورانس، جوزيف ديلاني، لويس ميلوجونز، هوراس بيبين، روماري بيردن، صامويل جوزيف براون، بالمرهايدن، وبيل تريلور». وركز هذا المعرض بالتحديد على الفترة من ١٩٢٢ - ١٩٤٥ ، ويعكس هذا الاختيار مظاهر الحياة الأمريكية للسود في أمريكا أثناء الجزء الثاني من عصر نهضة هارلم، الكساد الكبير، عصر البرنامج الجديد لإنعاش الاقتصاد، والحرب العالمية الثانية. وتلك الأعمال تتناول هذه الفترة وانعكاسات تلك الأحداث على الأعمال الفنية. ويقول الكتالوج المصاحب للمعرض: إنه قائم على ثماني أفكار رئيسية: الهوية الثقافية والتراث، والبورتريهات، الجنوب، الشمال، الدين، العمل، الترفيه، الحرب. حيث في صور البيت، والعمل، وأنشطة قتل الفراغ، يتعرف المشاهد على أحلام وطموحات الفنانين في تلك الفترة ومثابرتهم في مواجهة الحقائق الاقتصادية والاجتماعية التي كانوا يواجهونها، بينما يتعرف في الصور الأخرى على ميراثهم الثقافي والعرقي. كل هذا عن طريق تشكيلة كبيرة ومتنوعة من الفنون المعروضة منها: النقش، والمطبوعات على الحجر وغيره، والحفر على الخشب، والطباعة على القماش (سيرجراف)، بالإضافة إلى تشكيلة مختارة من الصور واللوحات المائية.

وترجع أهمية هذا المعرض إلى كونه الأول في المتروبوليتان خلال السنوات الأخيرة، الذي ركز الاهتمام على إنجازات الفنانين الأمريكيين من أصل أفريقي خلال القرن العشرين، من هذه الأعمال: مطعم الفقراء(التكية) ١٩٣٧ نورمان ويلفريد لويس (١٩٠٩ - ١٩٧٩) 39.4 x 28.3 cm طباعة، قاعة البلياردو ١٩٤٢ جاكوب لورانس(١٩١٧ - ٢٠٠٠) 58.1 x 79.1 cm ألوان ماء وجواش على ورق، صورة ذاتية ١٩٤٤ هوراس بيبين (١٨٨٨ - ١٩٤٦)، 21.6 x 16.5 cm زيت على كنفا، الجلجثة ١٩٤٥ رومير بيردن (١٩١١ - ١٩٨٨) 50.5 x 64.8 cm ألوان ماء وحبر هندي وقلم رصاص و جاف على ورق، مشهد الأوتوبيس المرتفع (ذي الطابقين) جون ودور ويلسون (١٩٢٢) 37.5 cm x 28.6 طباعة.

امتد معرض الفنان العالمي «توماس ستروث» في الفترة من ٤ فبراير ويستمر إلى ١٨ مايو ٢٠٠٣ ، ذلك المعرض الكبير - حيث العديد من المهارات الفنية الضخمة والمتعددة للفنان - للمصور الألماني المولود في عام ١٩٥٤ توماس ستروث، والذي يعد واحدا من الفنانين الأكثر ظهورا وبروزا في أوروبا خلال العقدين الماضيين. يغطي المعرض الفترة من مرحلته المبكرة التي بدأت


البلكونه - مانيه ١٨٦٨


الأتوبيس ذي الطابقين - جون ودور ويلسون

بصور لمشاهد من الشارع بالأبيض والأسود لمدن أوروبا وأمريكا حتى رؤاه الحديثة الملونة للمناظر الجدارية الأحجام، التي تضم أقدم تضاريس جيولوجية بدائية في آسيا، أستراليا، وأمريكا الجنوبية، حيث تستعرض صور ستروث الرائعة التقاليد والظروف الفعلية الخاصة بعالمنا في مطلع الألفية الجديدة.

الجديد بالنسبة إلينا في معرض ستروث هو ما يسمى بسلسلة الصور المتاحفية، وهي صور ملونة كبيرة الحجم جدا، لأناس يزورون كنائس أو متاحف أو أماكن ثقافية أخرى في جميع أنحاء العالم، مثل «المتحف الوطني في طوكيو»، أو «معهد شيكاغو للفنون»، أو «الفاتيكان».

من لوحات المعرض

البانتيون، روما ١٩٩٠ x 137.8 cm 193.7، معهد شيكاغو للفنون، شيكاغو ١٩٩٠ 137.2 x 174.6 cm، هيئة التجارة في شيكاغو ١٩٩٢ 45.1 x 58.1 cm شارع في دوسولدورف، ألمانيا ١٩٨٠ 41.9 x 57.2 cm، قوارب في وشان، الصين ١٩٩٧ 142.2 x 182.2 cm .

«مانيه / فيلاسكيز: التذوق الفرنسي للرسومات الإسبانية» ذلك المعرض الذي أقيم في الفترة من ٤ مارس ويمتد إلى ٨ يونيو ٢٠٠٣ في قاعة «تيش» بالطابق الثاني من المتحف. يبحث في تأثير الرسومات الإسبانية على الفنانين الفرنسين، عارضا قرابة ١٥٠ لوحة لأساتذة العصر الذهبي الإسباني - فيلاسكيز، و موريلو، وريبيرا، والجريكو، وزوربران - بالإضافة إلى روائع لوحات الفنانين الفرنسيين في القرن التاسع عشر الذين تأثروا بالفنانين الإسبان كديلاكروا، وكوربيت، وميليه، وديجا وركز المعرض بصفة خاصة على مانيه.

من لوحات المعرض:

منظر لطليطلة تقريبا ١٦٠٤-١٦١٤ بريشة الجريكو زيت على كنفا، أيسوب تقريبا ١٦٣٩-٤١، ديجو فيلاسكيز زيت على كنفا، الحمل بلا دنس سنوات الستينيات من ١٦٦٠،موريلو زيت على كنفا، ركوع القديس فرانسيس ١٦٣٥-٣٩ زوربران زيت على كنفا، البلكونة، ١٨٦٨ مانيه زيت على كنفا، حلم يعقوب، ١٦٣٩ ريبيرا زيت على كنفا.

إن معرضا كهذا غير مسبوق من قبل لا على مستوى الحجم أو العمق، لهو بالفعل إلهام من نوع جديد. يرجع كتالوج المعرض الفضل في ذلك إلى حملات نابليون الإسبانية (١٨٠٨ - ١٨١٤) التي شكلت نقطة تحول في الفهم الفرنسي للرسومات الإسبانية، التي كانت حتى ذلك الوقت عرضة للتجاهل، وبالفعل كانت تعرض بشكل رديء وسط المجموعات الملكية الفرنسية.

بيد أنه بمرور عقدين بعد ذلك، في ١٨٣٨، افتتح الملك لويس فيليب المعرض الإسباني في اللوفر، عارضا مجموعته غير العادية من مئات الرسومات الإسبانية. وعلى الرغم من أن هذه الأعمال بيعت في ١٨٥٣، فإن هذه اللوحات تركت انطباعا خالدا في فرنسا، وبحلول ١٨٦٠ صار التذق الفرنسي للوحات الإسبانية ملحوظا في كل صالون فرنسي. كذلك يتضمن المعرض أعمالا للفنانين الأمريكيين مثل «سيرجنت، وايكينز، وهويسلر، وكاسات»، الذين درسوا في فرنسا لكنهم تعلموا الرسم على الطريقة الإسبانية.

يروي لنا كتالوج المعرض هذه الواقعة الحقيقية عن أول مزاد بيعت فيه لوحة إسبانية، وكيف أن هذا المزاد ساهم هو الآخر في الاهتمام بأعمال الفنانين الإسبان: «في فرنسا، وبالتحديد في ١٩ مايو ١٨٥٢، المجوعة الخاصة الشاملة لجنرال فرنسي عرضت للبيع للجمهور في عرض عام في باريس. كان المزاد منتعشا، والجمهور يصفق متفاعلا بتلقائية كلما جلب العمل المعروض سعرا جيدا. وفي تمام الرابعة مساء، عرضت تحفة للتزايد عليها. بدأ المزاد مرتفعا وسرعان ما أصبح عنيفا ضاريا. صار يروح ويجيء بين المتزايدين، أعلى وأعلى ٥٠٠,٠٠٠ - ٥٢٨,٠٠٠ - ٥٨٦,٠٠٠ وأخيرا، هوت مطرقة المنادي ! انهار الحشد فوق كراسيهم. بيعت اللوحة بمبلغ لم يسبق له مثيل ٥٨٦٠٠٠ فرنك للمتحف الفرنسي الشهير جدا «متحف اللوفر!»

قوارب في وشان - الصين ١٩٩٧

ذلك السعر الملكي لم ينفق على لوحة فرنسية. كلا، فقد كانت للوحة الإسباني موريلو «الحمل بلا دنس». حتى ١٨٠٠، عانى الرسم الإسباني التجاهل وعدم الانتشار ومن ثم عدم الشهرة: الأمر الذي لم يزد على ٥٠ سنة، فلم يزد الاهتمام والاحترام والتقدير بعدها لكل ما يتعلق بالمدرسة الإسبانية فقط، ولكن أيضا للتأثير العميق جدا والدائم على العديد من الرسامين العظام في ذلك العصر. تلك هي قصة كيفية حدوث ذلك التغيير وكيفية تطوره ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن الكتابة عن نشأة الموسيقى العربية عبر عصورها، من أصعب المهمات تعقيدا ولا تخلو من المطبات، والسؤال هو كيف نكتب عن هذا التاريخ بشكل علمي وفني؟ وما موقع الموسيقى العربية في عالم الموسيقى عموما؟ وما تأثير الموسيقى العربية على الغربية في الماضي والحاضر؟ ولا شك في أن ضخامة التراث العلمي عند العرب في الرياضيات والفلك والطب والجبر والهندسة والعلوم الطبيعية والموسيقى صعب هذه المهمة، وأصبح لزاما على الباحث أن يكون متخصصا شموليا، وهنا لا بد من الإشارة إلى أن كل من بحث في هذه المسألة هم المستشرقون، وجاء من يكذبهم بكل بساطة، لأنه يندر بين من كتب في تاريخ الموسيقى العربية من استغنى عن التطلع إلى اليونان والفرس بوصفهما مصدرا لهذا الفن. وقد يكون لهذا الأمر مبرر، إذ لم يصل إلينا ما هو جدير ذكره عن جزيرة العرب لما قبل الإسلام والعهود القديمة، عدا بعض الكتب من اليونان واللاتين أو من بعض الأساطير المتحدرة إلينا من مصادر عربية لما قبل الإسلام، إلى أن نجد أنفسنا أمام إغراء قوي لأن نشخص بأبصارنا إلى اليونان والفرس في مجال هذا البحث وإلى مؤرخي الموسيقى العربية الأصفهاني والمسعودي.

أهمهم الموصلي وزرياب والخليل بن أحمد

نجوم الموسيقى والغناء في العصر العباسي

وليد الزهير - سوريا

بدأ العصر العباسي عندما قام بنو عباس بتأسيس دولتهم على أنقاض الأمويين وبشر هذا الزمن بفجر جديد للعرب، ووضعت أسس الحياة الفكرية العظمى للقرون التالية. ساعد على ذلك سببان رئيسيان أولهما التسامح الناجم عن زيادة التماس مع بيزنطة، وثانيهما التشجيع الذي لقيه أهل بلاد فارس وخراسان، ومع أن بلاد فارس والأقطار المجاورة كانت قد فُتحت منذ زمن طويل وأخضعت، وكان كل أثر من معالم حياتها يطمس بالاستيلاء العربي والتوسع الإسلامي، إلا أن الفكر الآري ظل يشكل عاملا له وزنه في النهج الفكري والفلسفي والعلمي في هذا العهد.

وحان الوقت للعرب، بعد أن توسعوا في الفتوحات وحازوا القوة والعز، كي يبدأوا الاستقرار، ولقد ازدروا أرفع المناصب الإدارية مفضلين تعيين مواليهم من الفرس في عدد منها، وكان يواكب الانحلال السياسي ردة إلى الفنون والآداب العربية الخالصة، وقد تأثر الشعر بصورة خالصة، نجم عن بعض الأجانب الفرس وغيرهم بعيد استيلاء العباسيين على الملك، وكان عددهم كبيرا. والواقع أننا لا نستطيع إثبات هيمنة الروح الآرية على الروح السامية في مجال الموسيقى، حيث لم يتجل هذا إلا في فترة أخيرة من الحكم العباسي، وتحديدا في عصر الانحلال، ويعود السبب أيضا إلى أن الموسيقيين ألفوا طبقة منفصلة عن المجتمع كانت لصغرها محافظة ضيقة إلى درجة كبيرة، ومن الملاحظ أن كل فنيي وموسيقيي (العصر العباسي الذهبي) كادوا يكونون عربا (عنصرا وولادة) وموطنهم الرئيسي هو الحجاز مسقط رأس الفن العربي الأصيل.

منذ خلافة أبوالعباس الملقب بالسفاح (٧٥٠ - ٧٥٤م) أول خلفاء بني عباس، استبعد تخوم سورية الغربية من الحدود البيزنطية، واتخذ من خراسان وفارس والكوفة البلدة العراقية عواصم، وفيما بعد بنى الهاشمية في الأنبار.

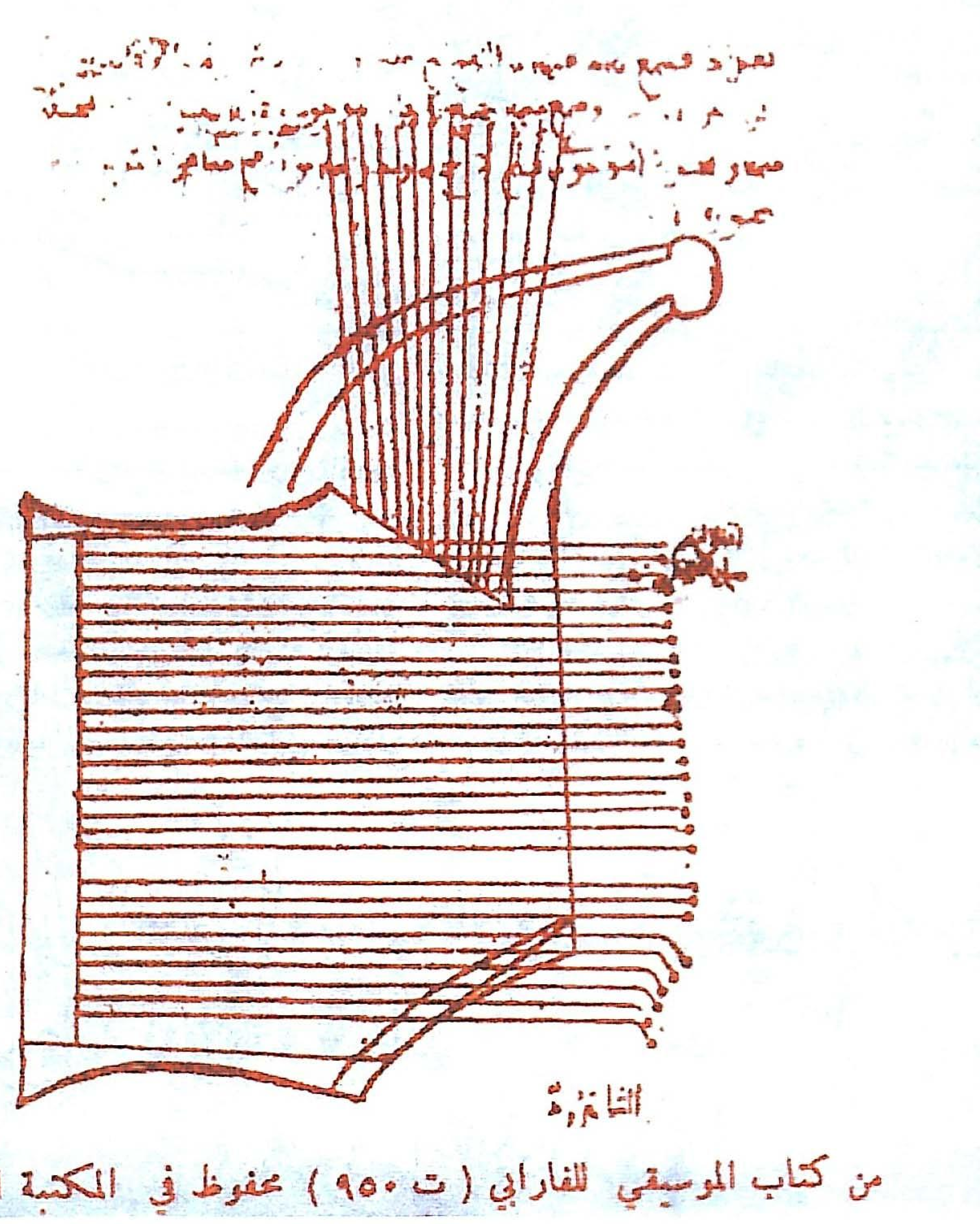
اتسعت الإمبراطورية العباسية في أوائل العصر الذهبي غربا (مصر وطرابلس وتونس ومراكش وإسبانيا وفرنسا وحتى إيطاليا) وشمالا (سوريا وآسيا الصغرى في كردستان وأرمينيا وجورجيا) وشرقا (العراق وطبرستان وخراسان وخوارزم وبخارى إلى تخوم التتر، وشملت دارفارس وأفغانستان ضمن أراضي السند) وكانت «بغداد» عاصمة لهذه الإمبراطورية المترامية العظيمة، وصار العراق سوقا للترف، وبلغت ثروات الخلفاء والتجار أرقاما خيالية، وفاقت فخامة القصور والجوامع والمعاهد العلمية ومنازل رجال الدولة وما تحويه من أثاث فاخر، إلى الحاشية والخدم، والحفلات الفخمة والمجالس ورفاهية الحياة الاجتماعية، كل هذه فاقت ما سبقها في التاريخ. ولم يقتصر الأمر على العاصمة وحدها بل تعداها إلى المدن الكبيرة من قرطبة إلى سمرقند. لكن ما علاقة كل هذا بالموسيقى؟ نقول إن التقدم الثقافي آنذاك اعتمد على التقدم الاقتصادي والسياسي، حيث سارا جنبا إلى جنب، ولم يقتصر التقدم على الآداب وحسب، بل تناول العلم بكل فروعه (الموسيقى، الفلسفة، المدارس، المكتبات، المراصد الفلكية، المستشفيات، المختبرات العلمية).

في هذه الفترة زخرت قصور الخلفاء بالموسيقيين المحترفين والمغنيات، وكانوا يعاملون بحفاوة ورعاية لم يسمع عنها من قبل. وبالطبع أخذ العباسيون هذه التقاليد الفارسية، وأرادوا أن يتقدموا على عز الساسانيين الأولين وبيزوهم في هذه الميادين.

في هذا العصر ثبتت أسس التقدم النظري في الموسيقى منذ عهد بعيد قبل العباسيين، وإننا نرى أثرا لكل من بيزنطة وبلاد فارس في ميادين الثقافة العامة، وظهر هذا التأثير بصورة محسوسة من جهة خراسان، عندما وصلت الخلافة إلى المأمون سنة ٨١٣م. هذا، الحادث دفع التفوق العربي الذي كان يمثله شقيقه الأمين إلى الوراء، ومهما يكن فإن تأثيره في الموسيقى كان أقل من تأثيره في الميادين الأخرى، بل كان تافها جدا لا يعتد به، ولم تعطِ بيزنطة للعرب من هذا التراث إلا القليل، وهو الرسالة القديمة في نظرية اليونان الموسيقية التي لم تكن في الواقع معروفة لدى البيزنطيين إلا بالاسم، أو أن الشرق لم يستيقظ اهتمامه بهذه الكنوز، إلا بعد أن قام المترجمون السريان والعرب بترجمتها إلى اللغة العربية. ومما لا شك فيه أن العرب استعاروا من هذه المصادر، لكن لم تظهر أهمية هذه الاستفادة، ولم تقدر حق قدرها إلا بعيد انصرام العصر الذهبي للدولة العباسية.

كان التقدم النظري خلال هذه الفترة إذن تقدما قوميا صرفا. حيث ظهر إسحق الموصلي إماما لموسيقيي زمانه، فوضع وثبت النظرية القومية تثبيتا تاما، بعد أن أهملتها أيدي النسيان والإهمال منذ زمن يونس الكاتب في عصر بني أمية. وإسحق الموصلي، كما قال صاحب كتاب «الأغاني» الأصفهاني، هو أول من ميز أجناس الأصابع وطرائق الإيقاعات. وألف الخليل بن أحمد - أعظم وأشهر علماء عصره - أول رسالة علمية حقيقية في النظرية الموسيقية، كما يفصح عن ذلك كتاباه «النغم» و«الإيقاع». والأهم من كل هذا رسائل «الكندي» الشهيرة التي لا يقل عددها عن السبع - وفي هذا الباب، باب الموسيقى، تزودنا كتابات هذا العالم بمعلومات جليلة وبنظرة ثاقبة إلى النظرية الموسيقية والفن العلمي لأهل الصنعة في ذلك الزمن وإلى جمهرة النظريات المتبقية من الإغريق الأقدمين، وكتب جماعو الأغاني أمثال يحيى المكي وأحمد بن يحيى المكي وفليح بن أبي العوراء وإسحق الموصلي، كتبا عديدة، وألف الأخير منهم أكثر من عشرة كتب عن سير مشاهير الموسيقى، حيث حوفظ على التقاليد العربية في موسيقى تلك الفترة، إذ يخبرنا الكندي في كتابه «رسالة في أجزاء خبرية الموسيقى» بأن «الإيقاعات في هذا العصر اختلفت عما عهدناه في أيام بني امية، ويقدم شرحا شاملا ليوضح الفرق الوحيد بين الإيقاعات»، حيث لم تكن المناقشات في نظرية الموسيقى نادرة، فقد كان البحث فيها يجري حتى أيام الخلفاء بين المحترفين والنظريين معا، وهم يعبرون عن واقع تلك الفترة وطبيعة ذهنيتها، أو من المحتمل جدا أنه وجدت أبجدية صوتية، وربما كان كتاب إسحق الموصلي للأمير إبراهيم بن المهدي يتضمن علامات موسيقية (نوتة)، واستخدم «الكندي» علامات موسيقية في كتابه «رسالة في خبر الألحان»، هي أقدم ما استعمل منها استعمالا محققا عن العرب، وفي هذا العصر حصلت تغييرات كثيرة في أشكال آلات الضرب، وظهر بعد النصف الثاني للقرن الثامن عود جديد سرعان ما احتل مكان العود الفارسي الشائع، وكان مخترعه (زلزل) أحد موسيقيي البلاط. هذا العود «العود الكامل» كان يسمى أيضا «الشبوط» الذي ظلوا يشدون عليه أربعة أوتار. وظهر موسيقار آخر في الأندلس اسمه «زرياب» أضاف وترا خامسا، وكان زرياب قد أدخل شيئا من التحسينات على العود.

إن مبدأ التأثير أصبح شديد الارتباط بالموسيقى في العهد العباسي، فقد قرنت الفكر السامية القديمة مع نظريات قدماء اليونان والبيزنطيين القائلة بأن



من كتاب الموسيقي للفارابي (ت ٩٥٠) محفوظ في المكتبة الوطنية

من كتاب الموسيقى للفارابي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كل كائن أرضي متأثر بكائن آخر سماوي، فنغمات السلم السبع تساوي الكواكب السيارة السبعة، وأوتار العود الأربعة تتأثر بالطبائع الكونية من الرياح والفصول والقوى العظيمة، والألوان والعطور، وأرباع دائرة البروج والقمر. ويبحث الكندي هذا ويشرح هذا المبدأ الذي كان معروفا في الأندلس.

واذا كانت الموسيقى قد بلغت في هذا العصر (الذهبي) قدرا كبيرا من السمو، فإن «الأصول القديمة» لهذا الفن هبطت إلى الحضيض، وأهملت الجمل التي كانت تفوح منها رائحة الصحراء، وأصبحت أثرا من آثار الماضي السحيق، وأصبح أكثر الأدباء من الفرس، ولما كانت تربيتهم ونشأتهم في منازل مرحة ومترفة، فإنهم لم يكونوا يعيرون وزنا للحياة العربية الجدية العبوس التي كانت قد كيّفت في السابق أغراض الشعر العربي وأخضعته لتأثيرها، لذلك ظهرت مدرسة صوتية جديدة وجد فيها «كثير من الموج»، وفيها تجد الأحاسيس الرفيعة والهموم الموهومة التي لا يفرضها سبب مادي، نجد فيها الفصاحة النيرة والبليغة، ولا تكاد تحس للرجولة والإرادة النفسية وجودا، كما لا تكاد تشعر بالحرية البدوية النشطة التي كان يتمتع بها أهل الجزيرة العربية.

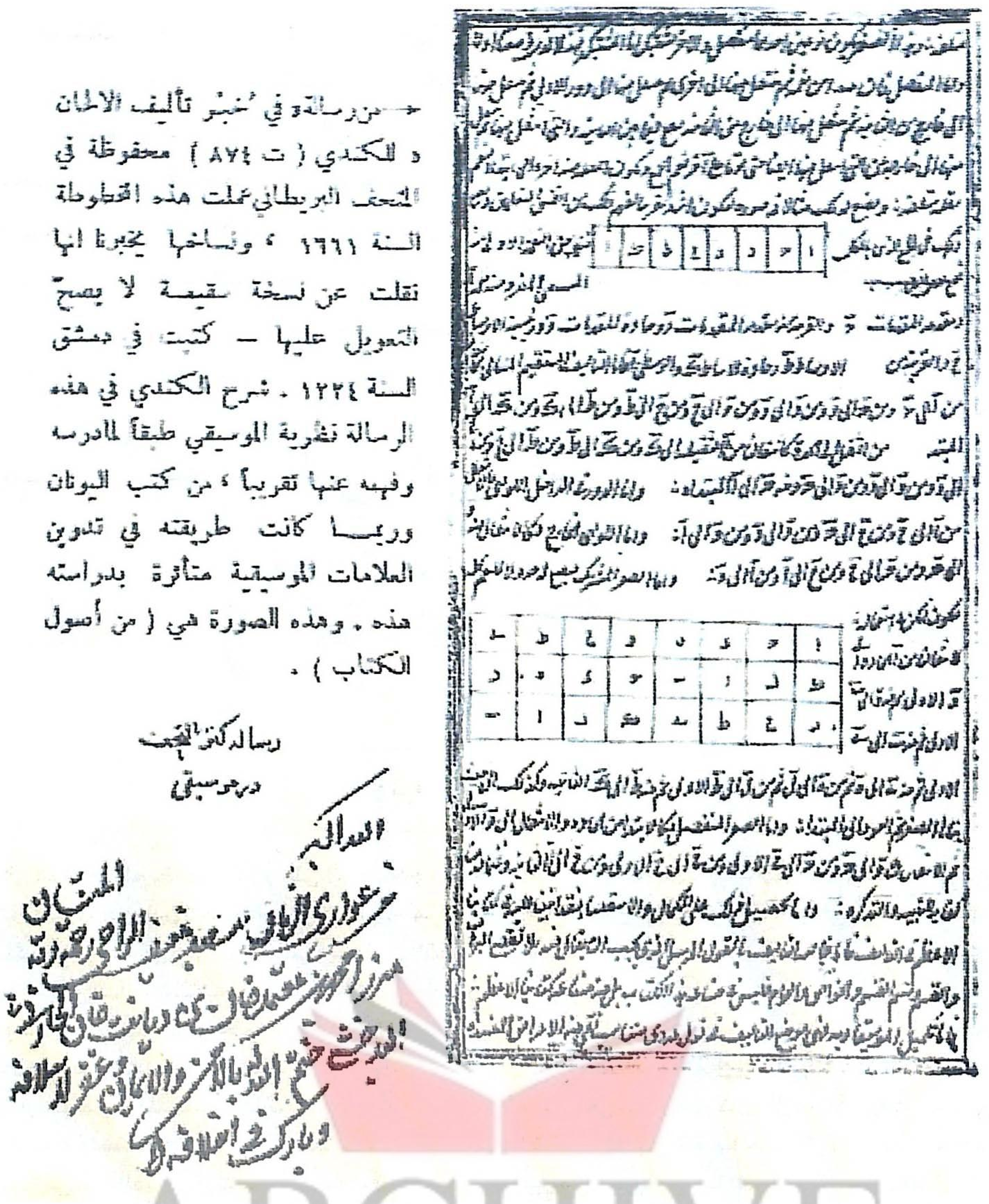
إن الموسيقى تخضع للغناء (والغناء أقرب إلى النفس من الضرب على آلات الطرب)، وقد تأثرت هي الأخرى وحسب كتاب الأغاني، حيث قال بأن «الناس قبل معبد وابن سريج كانوا يفضلون سماع الإيقاعات الخفيفة على الكامل التام، وازدادوا افتتانا بالإيقاع الأول، وشاع كثيرا غناء الهذج والماخوري، وكثر الإقبال عليهما، وعندما عاتب ابن حكم الوادي أباه لنزوله إلى ذوق العامة في غنائه الهذج في آخر عمره أجابه: «اسكت فإنك جاهل، غنيت الثقيل ستين سنة فلم أنل إلا القوت، وغنيت الأهزاج منذ سنتين فأكسبتك ما لم تر مثله».

وهذه الحكاية المعتادة «على الموسيقار أن يكسب عيشه، ولا مفر من التضحية بفنه ووضعه على الرف» لم يخلص منها حتى إسحاق الموصلي هذا الفنان العظيم، إذ لم ير بدا من الإذعان لطلب الناس وغناء الهزج، بينما لم يشتهر أبوه إلا بغناء الماخوري حسب كتاب الأغاني. ولقد نال محترفو الموسيقى في العصر الذهبي مجدا خلّدهم أبد الدهر، وفي الإمكان أن نتحسس مقدار الحقيقة في هذا القول على صفحات كتب «العقد الفريد» و«الأغاني» و«الفهرست» و«نهاية الأرب» و«ألف ليلة وليلة».

ويمكننا الآن إلقاء نظرة سريعة على أهم أعلام الغناء والموسيقى في العصر العباسي:

١ - أول عظام الموسيقى في العصر العباسي «حكم الوادي، وهو يحيى حكم بن ميمون الوادي» وصُنف من الطبقة الأولى بين المغنين العرب ومن أعلم المغنين المتفردين بإيقاعات الهزج حسب كتاب الأغاني.

٢ - «سياط» رغم حياته القصيرة الأمد كان أحد متقدمي عصره في الضرب على العود والغناء، إلا أن حياته كانت حافلة بالشقاء، وقد تتلمذ على يد أستاذين من خيرة العارفين بقواعد الغناء في عهد



عنوان رسالة كنز التحف الفارسية

بني أمية «يونس الكاتب» أول من ألف كتابا عن الأغاني و«يودان» وهو من أوائل الموسيقيين.

٣ - «يحيى المكي» الذي كان يجيد الغناء القديم (الموسيقى الحجازية).

٤ - «أبوجعفر أحمد بن يحيى المكي» الذي تابع مسيرة أبيه وألف مجموعة أغان عرفت باسم «كتاب المجرد في الأغاني».

٥ - ولادة «ابن جامع» الذي تتلمذ على يد «سياط» في مكة، وقال فيه صاحب العقد الفريد «إن ابن جامع أحلاهم نغمة».

٦ - «إبراهيم الموصلي» أصله من فارس ونشأته عربية، ويعتبر أحد أهم الملحنين، ونسب إليه تسعمائة صوت حسب كتاب الأغاني، ويقال إنه ابتدع اللحن «الماخوري».

٧ - «يزيد حوراء: أبوخالد» موسيقي من المدينة وهو أفضل الأصوات غناء، واستخدمه إبراهيم الموصلي معلما في عهده.

٨ - «زلزل» أو منصور الضارب، وهو من خيرة موسيقيي أوائل العهد العباسي، حيث قال عنه مؤلف العقد الفريد «كان زلزل أقرب الناس للوتر، لم يكن قبله ولا بعده»، ونسب إليه صنع عود (الشبوط) الذي حل محل العود الفارسي.

٩ - «محمد بن الحارث وعمر بن بأنه» اللذان، كانا من أعظم تلامذة إبراهيم الموصلي صيتا ونبوغا، وكان عمر بن بأنه أحسن الناس صوتا وأطيبهم في الغناء، ومن المعدودين في طيب الصوت حسب تعبير كتاب الأغاني. حيث قيل إن مداه يبلغ ثلاث طبقات (three octave).

١٠ - «محارق» وهو أبوالمهند بن يحيى، ولد في المدينة، وكان من أجمل الأصوات في العصر العباسي وصديقا للشاعر أبي العتاهية.

١١ - «إسحق الموصلي» ابن إبراهيم الموصلي، وأصبح عميد موسيقى البلاط بعد وفاة والده، وكانت مكانته كبيرة عند الخليفة المأمون، وكان من أعظم موسيقيي الإسلام بلا نزاع. تمتع بالكمال الفني المطلق، وتميز بالضرب على جميع الآلات، أما نظريا فلم يكن علمي الفكر مثل الكندي، إلا أنه قدر جميع النظريات الفنية التي جرى استعمالها في عصره، وصبها في نظام موسيقي واضح الحدود.

١٢ - «الخليل بن أحمد» أحد مشاهير رجال الأدب في مدرسة البصرة النحوية، ويقال عنه إنه أول من وقع ميزان الشعر العربي (العروض) ومن أهم أشخاص «كتاب الإيقاع».

١٣ - حنين بن إسحاق العبادي (أبوزيد)، كان تلميذا للطبيب الشهير «يوحنا بن ماسويه» وأكمل علمه في آسيا الصغرى حيث تعلم اليونانية، وبعدها دخل «بيت الحكمة» يخدم «بني موسى» وصار طبيبا خاصا للمتوكل، من أهم أعماله الترجمات السريانية والعربية من اليونانية، وربما كانت بعض الرسائل اليونانية الموسيقية التي عرفت بالعربية - من ترجمته، وأن النظريين العرب تعلموا الشيء الكثير من نظريات الصوت الطبيعية والفلسفية من تراجم حنين لأرسطو عن كتابه «في النفس» و«الحيوان» ومن «كتاب الصوت» لجالينوس.

١٤ - «الكندي» أبويوسف يعقوب بن إسحاق الكندي الذي لقب بفيلسوف العرب، وأعار اهتماما كبيرا لبحوث الظواهر الطبيعية من وجهة نظر المعتزلة، هذا الفيلسوف ألف الكتب الكثيرة، ونذكر منها في ما يتعلق بالموسيقى «كتاب رسالة الخبر في التأليف»، وتتضمن أخبارا عن صناعة الموسيقى «كتاب مختصر الموسيقى في تأليف النغم وصناعة العود». وكان لرسالة الكندي أثر كبير على الكتّاب الذين جاؤوا من بعده، هذا التأثير امتد حتى قرنين من الزمن على الأقل.

١٥ - بنو موسى وهم «أحمد والحسن ابنا موسى بن شاكر» من أشهر علماء العصر العباسي، واستخدموا في «بيت الحكمة» الذي أنشأه المأمون في بغداد، ويذكر الفهرست بأن لهم كتابا بعنوان «الهندسة وعلم الحيل (الميكانيكا)»، ونسب إليهم كتاب «الأرغن» وكتاب آخر اسمه «الموسيقى» وكتاب آخر هو «رسالة في آلات الموسيقى الأتومانية» ومن ضمنها «الأرغن الماني» ومعروف باسم «الأقمار الثلاثة» وعنوان الرسالة «الآلة التي تزمر بنفسها».

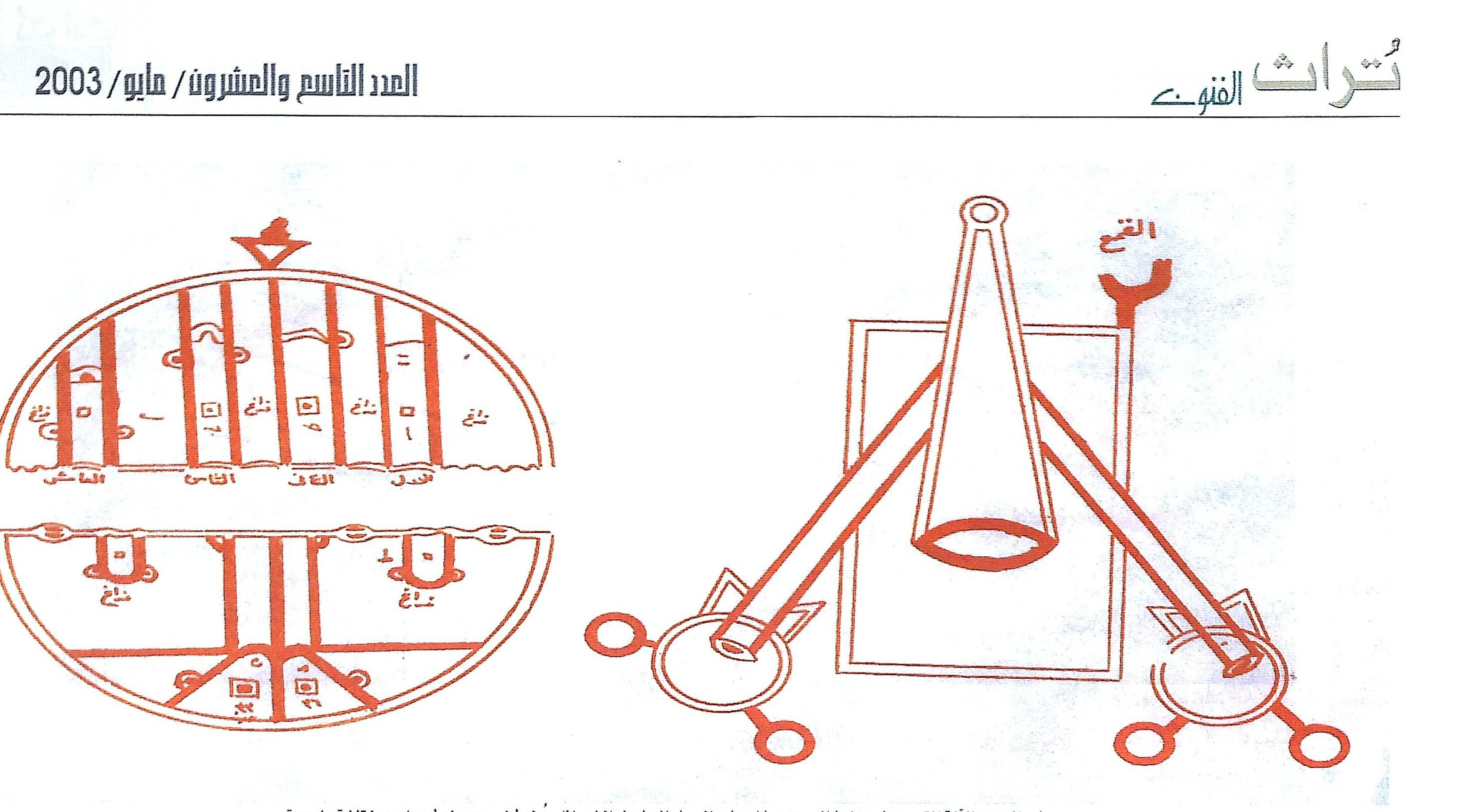
١٦ - زرياب: هو لقب أبي الحسن علي بن نافع «لقب به بسبب سواده وفصاحته»، وهو من أشهر موسيقيي عرب الغرب في الأندلس، تتلمذ على يد إسحاق الموصلي وبرز نبوغه في الموسيقى، ورفض الغناء والعزف بعود إسحاق الموصلي وأصر على العزف بعوده الذي قال عنه إنه يختلف تركيبا، وهذا أثار حسد إسحاق الموصلي، حيث غادر بغداد إلى المغرب ثم إلى الأندلس حيث سطعت شمس زرياب في الأندلس، وكان عالما في سائر الفنون متبحرا، ويقول المقري «إنه يحفظ عشرة آلاف مقطوعة من الأغاني بألحانها».

وحين يأتيه الإلهام يرسل في طلب مغنيتيه المحبوبتين «غزالة وهندة»، لكي تحفظا ما يغنيه، وكان عالما بالنجوم والأقاليم السبعة (الجغرافية) حسب مقدمة ابن خلدون، وجاءت شهرته، بأنه اضاف وترا خامسا إلى العود، والعمل الأهم في قرطبة هو تأسيس المعهد الموسيقي الذي أصبح «كونسرفاتوار» الأندلس.

ونذكر إلى جوار هؤلاء بعض الموسيقيين على سبيل المثال لا الحصر منهم: عباس بن النسائي الملقب بعميد الموسيقيين في بلاط الحكم الأول، ومحمد بن حمزة (ابوجعفر)، وإسماعيل بن الهريز بن الزبير بن العوام أو ابن كنانة، وبرصوما الزامر

> ”زخرت قصور الخلفاء في العصر العباسي الأول بالموسيقيين المحترفين والمغنيات الذين كانوا يعاملون بحفاوة ورعاية لم يسمع عنها من قبل، فنالوا الهبات والرواتب العالية وبلغت شهرتهم الآفاق“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



على اليمين الآلة التي يصل مداها إلى ٦٠ ميلا وعلى اليسار الجلجل الذي إذا حُرك أخرجت منه أصوات مختلفة وشجية

البارع في عزف المزمار أو الناي، وناي اللاعب المشهور على المزمار في مقامات الحريري المشهورة بـ «المقامة الثامنة عشرة» المشهورة، وهو مخترع الناي المشهور بالناي الزنامي أو الناي الزلامي حسب رواية دائرة المعارف الإسلامية، ومحمد بن عمر الرف أو «الزق» من العازفين البارعين على العود، وعُرف بجمال صوته وهو من مشايعي إبراهيم الموصلي ضد الحزب الذي تزعمه ابن جامع، وعمر الغزال، (الحسين بن محرز)، ومحمد داود بن إسماعيل، وعبدالرحيم بن فضل، ومعبد اليقطيني، وجعفر الطبال، وأبوزكار.

أما بالنسبة إلى مغنيات العصر العباسي، فقد فاقت شهرة مغنيات العصر الأموي على ما نقلت لنا صحائف كتاب «ألف ليلة وليلة». ومن الغرابة أن نجد أسماء كثيرة ذكرت في هذا الكتاب، ولم يذكر لها وجود في كتابي الأغاني ونهاية الأرب ونذكر منهن «بصبص» اشتهرت بالغناء في المدينة، وهي فاتنة قريش، وكان الشعراء يترنمون بجمالها (سيرة عريب) وتزودنا بمعلومات طريفة عن حياة المجتمع عن هذا العصر حيث نالت شهرة عظيمة، فهي شاعرة صالحة الشعر والأدب والمذهب في الكلام ونهاية في الحسن والجمال والظرف وجودة الضرب وإتقان الصنعة والمعرفة بالنغم والأوتار والرواية والشعر، وكانت من أشهر الحجازيات مثل جميلة وعزة الميلاء، وقال إسحق الموصلي عنها «إنها كانت تحفظ واحدا وعشرين ألف صوت عن ظهر قلب، وبعد وفاتها عام ٨١٤م أمر الخليفة المعتمد بأن يجمع له غناؤها فجمع».

«عبيدة» الملقبة «عبيدة الطنبورية»، وهي من أبهرهن في صناعة الموسيقى والأدب، ويقول عنها إسحق الموصلي «الطنبور إذا تجاوز عبيدة، هذيان».

و«شارية» من مولدات البصرة وأصلها من قريش، و«بذل» من مغنيات المدينة، و«عاتكة بنت شهدة» مدنية الأصل، وقيل عنها «كانت عاتكة بنت شهدة أحسن خلق الله غناء وأدراهم»، وكان من تلاميذها إسحق الموصلي ومخارق حسب كتاب الأغاني.

«متيم الهاشمية» وهي من البصرة وأخذت الصنعة عن إسحق وأبيه إبراهيم الموصلي.

«ذات الخال» المغنية بسبعين درهما في بلاط الرشيد.

وبالطبع، وكما روى التاريخ، جاء عصر الانحلال للدولة العباسية ما بعد عام ٨٤٧م، وبدأت تظهر على الخلافة علائم انحلال سياسي مؤذنة بالأخطار، ومن أسباب هذا الانحلال بروز العسكرية التركية، إثر سقوط الدولة الرومانية الغربية، وجاء الأتراك لموازنة نفوذ الجنود المرتزقة الخراسانيين. وبعد مبايعة المعتصم أصبح جيش الخليفة المرافق بأسره يضم هؤلاء الجنود، ونجم عن هذا أن العرب الذين استبدل بهم غيرهم - قادة وجنودا - رجعوا إلى قبائلهم في الجزيرة ليصبحوا فيما بعد عنصرا من عناصر الشعب، وسرعان ما أصبح الترك الذين استمر عددهم في تضخم وصعود، أسيادا حتى مجيء الأسرة البويهية وصارت تولية الخليفة مرهونة بمشيئتهم. ولا شك في أن سيطرة هؤلاء الجنود المرتزقة أدت إلى الانحلال السياسي الخطير الذي لحق بالخلافة.

وهذا ما أدى إلى انتكاسات فكرية وفنية وامتيازات بقلق فكري عظيم، وكانت الزندقة والتكفير عنوان المرحلة، وأخذت أعظم وأروع حضارة للقرون الوسطى في النوبان والاضمحلال.

ونجد استعراضا مهما لابن الأثير والطبري عن هذا العصر المنحل، فصودرت مكتبة «الكندي» الفيلسوف والنظري الموسيقي، وجرد «بختبشوع» الطبيب العظيم من ممتلكاته ونفي، وحرمت كتب الفلسفة.

وعلى رغم عصر الانحلال هذا، تمسك بعض الخلفاء بالموسيقيين وكان لهم منزلة كبيرة لدى بعض منهم، ونخص بالذكر الخليفة المعتضد (٨٩٢ - ٩٠٢) الذي رعى في بلاطه «عبيد الله بن عبدالله بن طاهر» صاحب كتاب «كتاب في النغم» و«علل الأغاني» المسمى «كتاب الآداب الرفيعة»، وكانت أغانيه يؤديها موسيقاره المحبوب «أحمد بن عبدالله بن أبي العلاء»، ولكن في الوقت نفسه أمر الخليفة المعتضد بقتل الفيلسوف والنظري الموسيقي «السرخسي» عن جريمة سياسية، وجاءت بعض الاستثناءات في عهد الخليفة المستكفي (٩٠٢ - ٩٠٨) حيث كان أحد النظريين الموسيقيين وهو «يحيى بن علي بن أبي المنصور»، وكان مارستان «مشفى» بغداد في ذلك الزمن تحت إشراف الطبيب العظيم «أبي بكر محمد بن زكريا الرازي» الذي كان أيضا من النظريين الموسيقيين، حيث تمتعت الإمبراطورية في عهد هذا العاهل بأمن ورخاء.

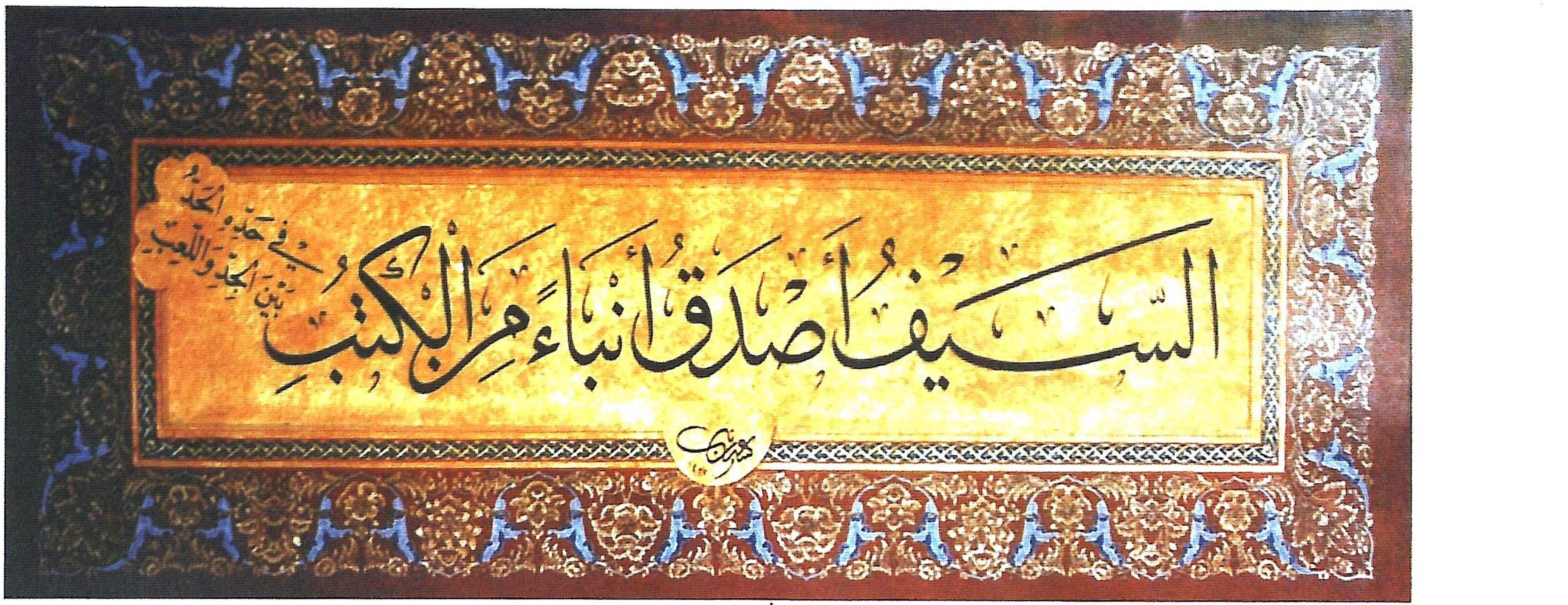
ولم تبق بغداد قبلة العالم الشرقي، حيث لا نستطيع أن نتجاهل تأثير عدة أسر حاكمة مستقلة أصبحت في كثير من الأحيان، بؤرة العلم والموسيقى وأكثر استعدادا من نواح كثيرة للكشف عن النبوغ المحلي وتشجيعه، بدلا من العاصمة البعيدة التي فقدت حسها بالعطف على الفن، فظهر (سامانيو) تركستان الذين بسطوا ظل الحماية والرعاية على العالم والموسيقى النظري «محمد بن زكريا الرازي» ثم احتضنوا ابن سينا ثم الرودكي المطرب الشهير الذي قد يعد أول شاعر في فارس، وفي سوريا بسط الحمدانيون أياديهم وأغدقوا إنعامهم على الفيلسوف والموسيقي النظري «الفارابي»، ولديهم نبغ مؤرخا الموسيقى العربية (الأصفهاني والمسعودي).

وفي الختام نقول إن الدول الإسلامية ظلت صامدة في ساحات القتال وفي مجال العلم وميادين الفلسفة والفن، على رغم النكسات السياسية التي دهمتها في الشرق والغرب، وما علينا إلا أن نذكر اسم صلاح الدين وقصر أشبيلية وابن سينا وابن رشد حتى نتلمس حقيقة ذلك كوضوح الشمس، حيث لم يطرأ تغير كبير على الحياة الاجتماعية للعرب في هذه الأيام، أيام السقوط، وظلت الموسيقى «الشيء الذي لا غنى عنه» في أوقات الراحة واللهو والانشراح. وعلى الرغم من أن العرب تأثروا بالفرس وأخذوا منهم كثيرا ومن غيرهم، من خلال الترجمات، مما أثر في الموسيقى العربية في هذا العصر، إلا أن الفرس أيضا مدينون للعرب بدين أثقل ليس الإسلام وحده، بل بعلوم العرب وفلسفتهم وأدبهم، حيث لم تمس الثقافة الهيلينية من حياة الفرس أكثر من السطح الخارجي، لكن الديانات العربية والعادات العربية نفذت إلى شغاف قلب إيران.

ونختتم مقالنا بقول جميل لصاحب كتاب «العقد الفريد» لابن عبدربه يمدح فيه الموسيقى بقوله «الموسيقى مراد السمع، ومرتع النفس ومسلاة الكئيب، وأنس الوحيد، وزاد الراكب، وقد يتوصل بالألحان الحسان إلى خير الدنيا والآخرة، فمن ذلك، تبعث على مكارم الأخلاق، من استطاعة المعروف، وصلة الرحم، والذبَ عن الأعراض والتجاوز عن الذنوب، وقد يبكي بها (الموسيقى) الرجل على خطيئة، ويرقق القلب من قسوته، ويتذكر نعيم الملكوت، ويمثله في ضميره» ◆

”ظلت الدولة الإسلامية صامدة في ساحات القتال، وفي مجال العلم وميادين الفن، على رغم النكسات السياسية التي دهمتها في الشرق والغرب، وكانت الموسيقى دائما هي الشيء الذي لا يمكن الاستغناء عنه“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



بيت شعر لأبي تمام مكتوب بخط الثلث

يعتبر الخط العربي من أرقى الفنون التشكيلية وأكثرها نضارة وحيوية، ولهذا يحق لنا أن نفخر بهذا الفن العظيم، فهو- إلى جانب قيمته الجمالية العالية- وعاء فيه كل مضمون جميل من منثور اللغة العربية ومنظومها. وهو مظهر جمالي حضاري من أجلى مظاهر حضارة أمتنا العربية العريقة، وهو حافظ لغتنا الأثيرة وآدابها التي تعد من أهم الروابط القومية.

«جريدة الفنون» تلتقي واحدا من أبرز أساتذة الخط العربي المعاصرين على مستوى الوطن العربي والعالم الإسلامي، إنه الخطاط «عدنان الشيخ عثمان»، الذي ساعده تمكنه من ناصية اللغة العربية على فتح الباب أمامه على مصراعيه لدخول ميدان فن الخط العربي، فكانت فصاحة اللسان جواز سفره إلى فصاحة اليد. وهو رجل عصامي تعلم الخط بنفسه على آثار الخطاطين العظام، أجاد الأقلام العربية والتركية والفارسية، وأضاف إليها من شخصيته الفنية تطويرات وشطحات يشهد له بها كبار الباحثين والخطاطين المعاصرين، وتؤكدها الجوائز الدولية الإحدى عشرة التي نالها في مسابقات «اللجنة الدولية للحفاظ على التراث الحضاري والإسلامي- إرسيكا». وفيما يلي تفاصيل الحوار:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حصد ١١ جائزة دولية كبرى

عدنان الشيخ عثمان:

فن الخط العربي يرسم شخصية صاحبه

عدنان الشيخ عثمان

في رأيك ما الذي يميز أسلوب كل خطاط في فن الخط العربي؟

فن الخط العربي - كغيره من الفنون الأخرى - يرسم شخصية صاحبه، ويعبر عنها أصدق تعبير، فترى بين الخطاطين المتقاربي المستوى الفني تفاوتا بيِّنا في طرائق التركيب للوحة المخطوطة، على الرغم من اتفاقهم على مفردات الحروف ونسبها الذهبية المتعارف عليها، والتقائهم على ضوابط ثابتة في طرائق تجاور تلك الحروف ضمن ما يستحسن وما لا يستحسن علما وذوقا، فهناك من يميل إلى التركيب البسيط معتمدا الثخانة الدنيا للحروف، وهناك من يهوى التركيبات المعقدة معتمدا الثخانة العليا للحروف، وهناك من يسلك أسلوبا وسطا بين هذين المذهبين، ونجد بين الخطاطين من يكثر من استعمال التزيينات الفنية لملء الفراغات، وفي المقابل هناك من لا يستعملها إلا من ضرورة ملحة.

وإذا كان معظم الخطاطين يعتمدون أساليب التركيب المألوفة (التركيب على السطر، أو التركيب الدائري، أو البيضاوي، أو الهرمي)، فإن منهم من يخرج على المألوف، وينهج مناهج محدثة في كسر القوالب التقليدية واعتماد التركيبات الحرة الصاعدة يمينا وشمالا، كمذهب «التوازن القلق»، أو الأساليب التي يكثر فيها اعتماد أكثر من قلم للنص الواحد.

وقد نجد من أساتذة الخط الكبار من لا يستقر على طريقة بعينها، فتراه متقلبا بين أساليب المدارس الخطية المختلفة المشارب، ينهل منها جميعا، وفي كل طلوع شمس يكون على موعد مع واحدة منها. وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على حيوية الخط العربي وارتباطه بشخصية كاتبه، وقوة تعبيره عن تقلبات مزاجه وعواطفه وأفكاره.

حاوره: نضال بشارة - سوريا

أي التركيبات أكثر جاذبية لك، المعقدة أم المبسطة؟ وما الأسباب؟

كل خط له طبيعة تركيبية خاصة به، فالرقعة والتعليق والنسخ مثلا خطوط مبسطة التركيب، أما الثلث الجلي وجلي الديواني فهما أقرب إلى التعقيد التركيبي، وخط الثلث - تحديدا - يكتب مبسطا ومركبا في آن معا، وهو أكثر الخطوط العربية إمكانية لاستيعاب الأهواء المختلفة والأمزجة المتعددة في التركيبات الفنية.

وبالنسبة إليَّ فإنني مارست كل طرائق التركيب الفني للوحة الخطية - قديمها ومحدثها - وإن كنت أميل إلى التبسيط نسبيا. ولكن الأهم في التركيب الخطي للوحة أن يراعى فيه أمران جوهريان هما: حسن التركيب وصحة الترتيب.

أما حسن الترتيب: فهو كفاح الخطاط للوصول إلى أحسن شكل لعمله الفني من حيث تجاور الحروف تجاورا سليما، بحيث لا يطغى بعضها على بعض، وإحراز العلاقة الجمالية المثلى بين الحروف وتشكيلاتها وحركاتها التزيينية وصولا إلى أفضل توزيع للسواد والبياض، بحيث لا يكون هناك ازدحام في مكان... وتصلع في مكان آخر.

وأما صحة الترتيب: فهي مراعاة تسلسل الحروف والكلمات بحيث تسهل قراءة النص مهما كانت درجة تركيبه.

لماذا يعتبر خط الثلث من أصعب الخطوط، ولا بد للخطاط من أن يتقنه حتى يكون بين مصاف الخطاطين الكبار؟

الحقيقة ليس هناك خط سهل المنال، وإن كل نوع من الخطوط العربية يحتاج إلى معايشة طويلة من الدربة المضنية - بعد الاطلاع على مدارسه العديدة المتشعبة - حتى يتمكن الخطاط من امتلاك ناصية الخط والسيطرة على حركاته وضبط رسومه وأشكاله.

والخط - بعد كل تلك المشقة في إحرازه - سريع التفلت ممن لا يقف عليه حياته وأعصابه وكله، وما أشبهه بالمحبوب الأناني المدلل الذي لا يقبل شريكا في حبه، وقد حق له ذلك حين عرف قدر جماله ومكانته عند محبه (عرف الحبيب مكانه فتدللا).

ويمتاز خط الثلث عن غيره بتنوع حركاته بين مد وقصر وإرسال وقبض وإرداف وبسط وتكوير وتشقيق وغيرها، علاوة على إمكاناته التشكيلية الكبيرة، وحيويته التي تستوعب كل تطور منشود. ولذلك فهو يحتاج من الخطاط إلى إعمال الفكر وإدامة النظر في بناء تكويناته المركبة،

وإلى درجة قصوى من الإتقان والتنميق والإكساء والحك والتهذيب.

هل تعيد كتابة لوحة ما بأكثر من خط، وما أسبابك؟

في أغلب الحالات يقفز إلى ذهني - من دون استئذان - نص أدبي ما، ثم يبدأ يلح عليّ أن أخطه بنوع معين من الخطوط، فأسجل تلك الحالة كمسودة أولى، وبعدها تأتي مرحلة التفتيح والتحسين والتقديم والتأخير، وقد تطول هذه المرحلة أو تقصر تبعا لدرجة الإلهام والتوفيق، إلى أن تولد اللوحة الخطية بشكلها النهائي المدروس بعناية.

وفي بعض الحالات يمكن أن أعيد تكوين اللوحة بأكثر من نوع من الخط، وذلك لاعتبارات المزاج الفكري والفني الآني، الذي يفرضه جمال النص المكتوب بخط ما أكثر من غيره من الخطوط، وملاءمة ذلك لمضمون النص من الناحية الفكرية. وهذا ما يفسر قلة أساتذته المبدعين فيه بالقياس إلى بقية الخطوط العربية.

كيف توضح لنا علاقة الخط العربي بالتصوف؟

«يبلغ المرء بالصدق منازل الكبار»، والصدق هو جوهر التصوف، إذ إن التصوف سلوك صادق في علاقة العبد بربه، لينقطع بكليته عن كل ما سواه إخلاصا وتفانيا وتجردا من الواقع الملموس تطلعا إلى المطلق المنشود. والخطاط المبدع هو إنسان صادق الانقطاع إلى فنه السامي، حين يحاول التجرد من واقعه المادي الثخين ليرفرف بفلسفة مداده في سماوات اللطف الروحي، ويعرف بجرة قصبته - عند احتباس أنفاسه - الطريق إلى الله.

هل ثمة قول أو كلمة أو آية تشرع في كتابتها إذا كنت في مزاج عكر، بحيث يعيد إليك ذلك شيئا من التوازن؟

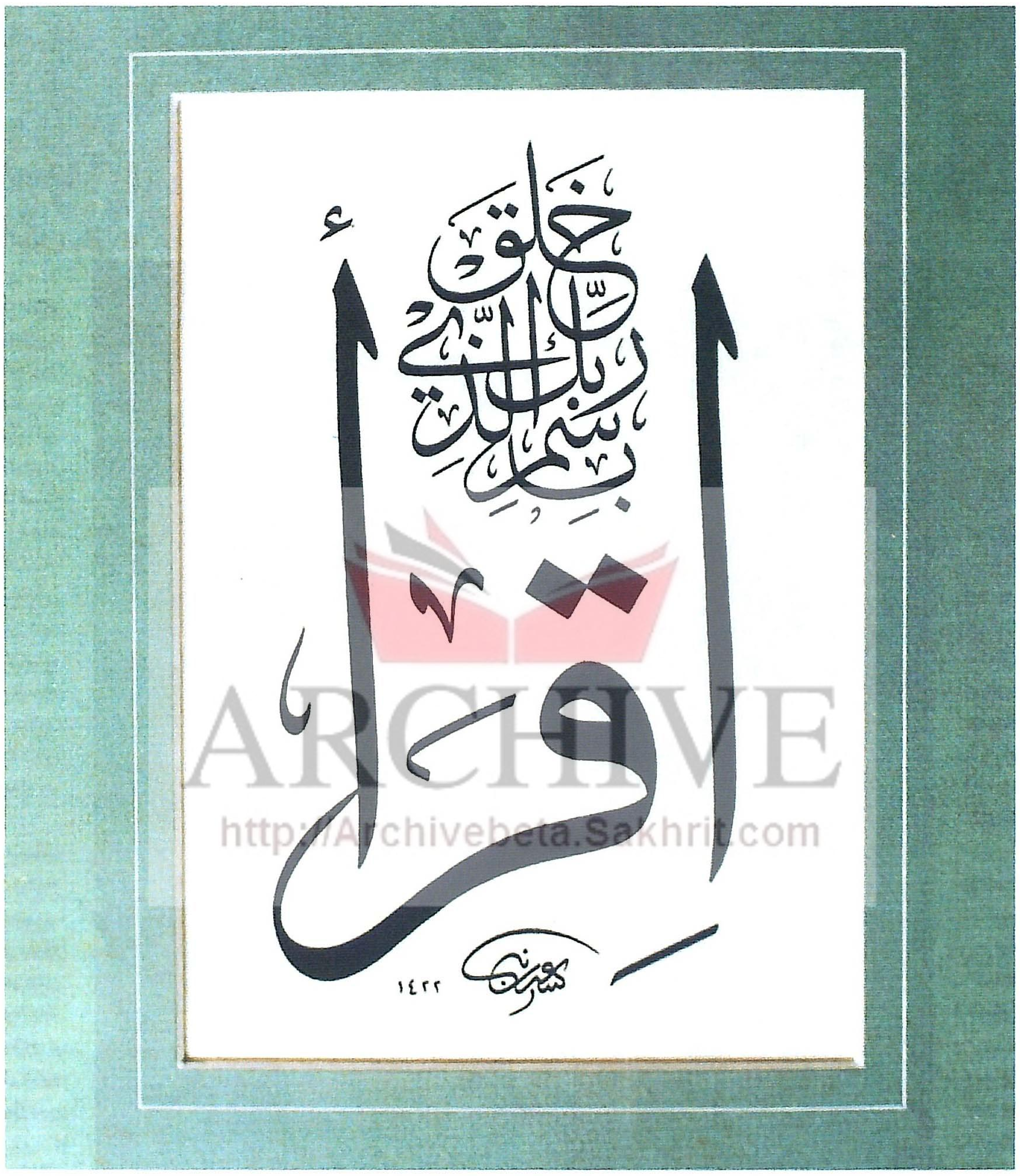
إن اختيار الخطاط المبدع لنص العمل الذي يشرع في كتابته إنما هو تعبير عن الحالة الوجدانية التي يمر بها من: فرح غامر أو حزن عميق أو حالة بين الفرح والحزن، أو حالة انبهار بجمال ما يمر أمام ناظريه، أو حالة قهر مطبق لسبب أو لغيره، أو حالة استمتاع بحكمة تأملية تكون مصداقا لوضع اجتماعي أو أخلاقي يعيشه ويمر به.

وفي أدبنا العربي (المنظوم والمنثور) ما يسعف الخطاط على انتقاء نص يروي غليل تلك الحالة الوجدانية التي تهيمن عليه، فيشرع في كتابة النص الخطي ليعيد إلى ذاته الكثير من التوازن والرضا.

هل يمكن الحديث عن طقس خاص لإنتاج لوحة الخط العربي (أقصد على صعيدك الخاص فقط)؟

ليس لدي طقس خاص لإنتاج لوحة الخط العربي، فكل لوحة كتبتها هي حالة قائمة بذاتها، ومن الأعمال الخطية ما يتيسر إنجازه في وقت قصير نسبيا لوجود حالة من

> "ليس هناك خط سهل المنال، وكل أنواع الخطوط العربية تحتاج إلى معايشة طويلة"



لوحة بقلم الثلث والثلث الجلي

التجلي والإشراق، فإذا انحسر مد هذا التجلي والإشراق رافق العمل بعض العسر وعدم التوفيق.

ونظرا إلى حرصي الكبير على الجمع بين حسن التركيب وصحة الترتيب، فإن هناك مسودات من أعمالي لم يكتب لها الظهور إلى النور لعدم حصول حالة الرضا الكامل عنها. وهذا أمر يعرفه أهل الاختصاص ممن امتلك ألق اللحظة المبدعة، وعاشها قولا وعملا.

في رأيك ما أسباب ضعف حضور الفنانة التي تمارس فن الخط العربي؟

فن الخط يحتاج إلى قوة الأعصاب وحبس الأنفاس في أثناء تنفيذ اللوحة الفنية، وهما أمران بعيدان - إلى حد ما - عن نعومة المرأة ورقتها. وهذا يفسر قلة الخطاطات والهاويات لفن الخط، ومع ذلك فهناك عدد لا بأس به منهن، أفرزته المسابقات الدولية، ونالت بعضهن مكافآت تشجيعية.

في مسابقات منظمة (إرسيكا) يطلقون تسمية (الخط الإسلامي)، ألا ترى في ذلك إجحافا بحق عروبة هذا الفن العظيم المكتوب بالحرف العربي الأصيل؟

لعلهم يرون أن تسميته بالخط الإسلامي تشمل الدول العربية والدول الإسلامية التي تكتب بالحرف العربي لغاتها القومية (تركيا وإيران وباكستان...)، وأنت تعلم أن تركيا هجرت الحرف العربي منذ زمن، ولكن فن الخط العربي لم يزل مزدهرا فيها، ومهما يكن من أمر فإن قوام هذا الفن العظيم هو الحرف العربي، وهذا ما يؤكد أحقية تسميته بـ «فن الخط العربي».

في رأيك هل ثمة اهتمام من الدولة والمؤسسات الثقافية بفن الخط العربي، وما تأثير درجة هذا الاهتمام في تطوير هذا الفن؟

أستطيع أن أحدثك عما لمسته في سوريا فقط، فهناك شيء من الاهتمام الرسمي بفن الخط العربي بدأت معالمه تظهر بعد المسابقات الدولية الأخيرة، التي أثبت فيها الخطاط السوري حضورا مرموقا بين نظرائه في العالمين العربي والإسلامي، حيث صار فن الخط حاضرا في المعرض السنوي أسوة بالفنون التشكيلية الأخرى من نحت ورسم وتصوير ضوئي، ولكن هذا الاهتمام دون الطموح بكثير، ولا يليق بفن الخط العربي، رأس الفنون التشكيلية وذروة هامتها، والذي هو أيضا وعاء لغتنا العربية الأثيرة، التي تعد من أهم الروابط القومية، والتي نحن في أمس الحاجة إلى التمسك بها في هذا الزمن الأغبر، الذي تتجاذبنا فيه مطامع الأمم ذات اليمين وذات الشمال.

ما ملاحظاتك حول واقع انتشار فن الخط العربي، وحول المعارض الخاصة على المستويين الإقليمي والعربي؟

يعيش فن الخط العربي اليوم حالة من الانتعاش الملموس، ويتجلى ذلك في كثرة مريديه وطلابه الذين يلتفون حول أعلامه المبدعين الذين لا يبخلون عليهم بالإرشاد والتوجيه. أما المعارض الخاصة به فهي قليلة على المستويين المحلي والعربي.

ما المعارض التي شاركت فيها في دول عربية وأجنبية، وماذا عن أصداء تلك المعارض؟

شاركت في مهرجان كاظمة الدولي للتراث الإسلامي بالكويت عام ١٩٩٧، ودعيت إلى الملتقى الأول للخطاطين العرب في بيروت عام ٢٠٠٠، وشاركت في بينالي الشارقة الدولي للخط العربي عام ٢٠٠١، وفي معرض طرابلس في لبنان للخط العربي ٢٠٠٢، وفي كل الأماكن التي زرتها كخطاط كنت ألقى مع زملائي المشاركين الاهتمام اللائق رسميا وشعبيا، وهو الأمر الذي يبشر بنهضة خطية على المدى المنظور، وكانت تتخلل تلك الملتقيات والمعارض ندوات تطرح فيها آراء قيمة عن واقع الخط العربي، وسبل النهوض به، ومسايرته للتقدم العلمي الذي يشهده العالم في مشارق الأرض ومغاربها ◆

> "يتجرد الخطاط المبدع من واقعه المادي ليرفرف بفلسفة مداده في سماوات اللطف الروحي"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على الجزء الشرقي من جبل اللويبدة، وقريبا من وسط البلد والأحياء الشعبية في عمّان، تستقر «دارة الفنون» معلما فنيا وعمرانيا فريدا ترسخ حضوره، منذ العام ١٩٩٣ في وجدان الفنانين والمثقفين العرب، لما تستثيره مبانيه القديمة المسورة في نفوسهم من اشتباك بالماضي والتراث، ولما تتركه معروضاته في صالاته المتعددة من انطباعات إيجابية لديهم لا تُمحى بسهولة، وهم يزورونه للمرة الأولى.

و«دارة الفنون» هي أحد المراكز التابعة لمؤسسة عبدالحميد شومان التي أنشأت قبلها وبعدها مرافق ثقافية وفنية مختلفة في العاصمة عمّان، تشمل مكتبة عامة، ومنتدى ثقافيا ينظم أنشطة وفعاليات دورية متنوعة بمشاركة مفكرين وأدباء عرب، وقاعة لعرض الأفلام السينمائية، وغيرها من مراكز فاعلة على الصعيدين الثقافي والفني، وذلك إيمانا من المؤسسة بأن الفنون ثروة قومية وإنسانية، ينبغي الحفاظ عليها وترويجها ودعمها ماديا ومعنويا.

تحولت إلى معلم فني عربي

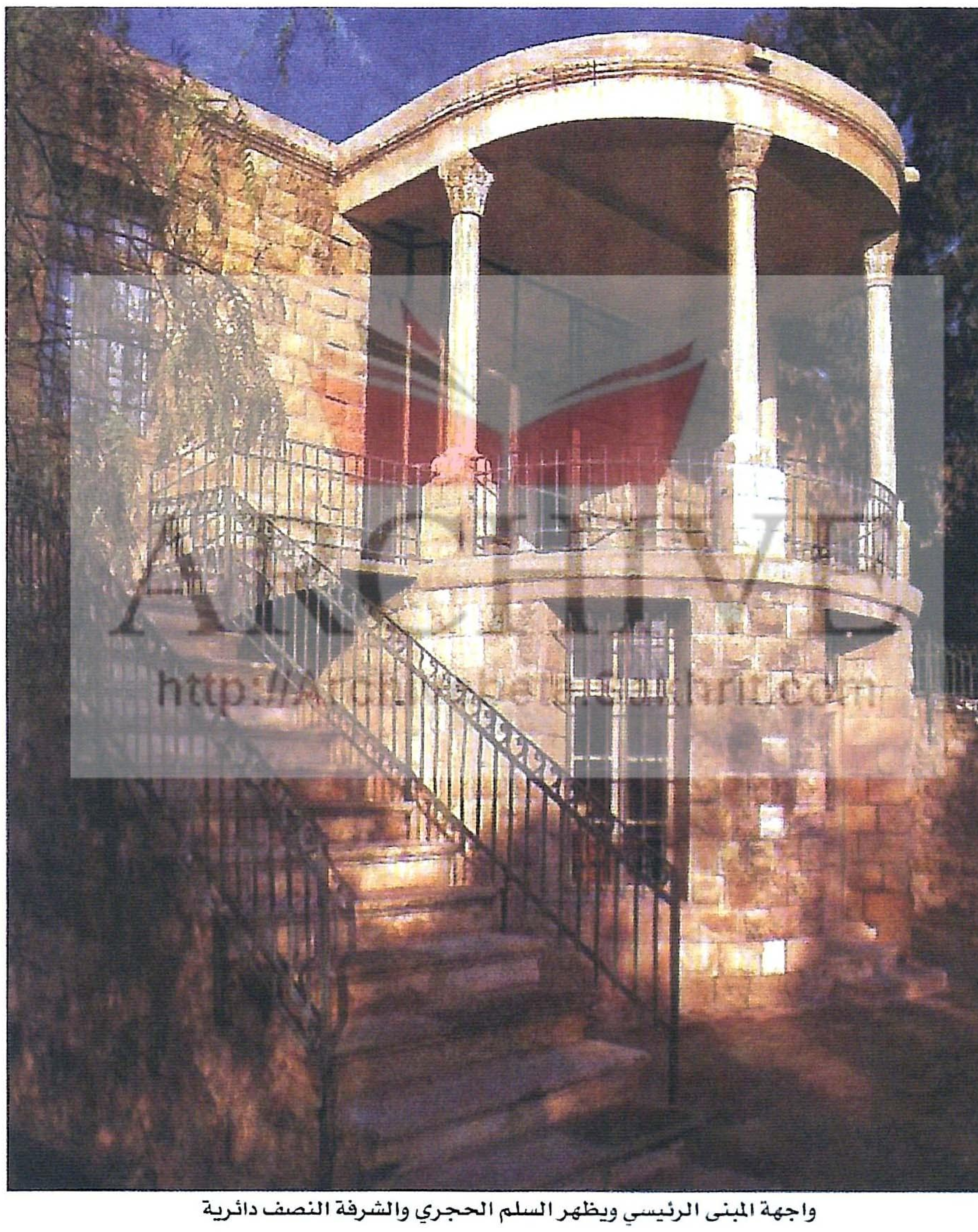
دارة الفنون.. عراقة العمارة وحداثة الفن

تتكون الدارة من ثلاثة أبنية سكنية يعود بناؤها إلى العشرينيات من القرن الماضي، تحاذي آثار كنيسة بيزنطية مقامة فوق معبد روماني، حيث رممت المؤسسة هذه المباني، وأعادت الحياة إليها بعد أن كانت مهجورة لسنوات طويلة.

وتسعى دارة الفنون، في الدرجة الأولى، إلى ترويج الفنون الجميلة وإشاعتها، وتنمية الحوار الثقافي، من خلال إتاحة المجال للطاقات البشرية والفنية المتنوعة للتفاعل داخل أجواء فريدة ومحفزة، تدعم أواصر الفنون العربية، وتساعد على تذوقها بوصفها ركيزة أساسية في بناء الثقافة العربية المعاصرة. واستنادا إلى هذا الفهم المختلف للفن وأهميته، فقد أنشأت الفنانة سهى شومان، في الدارة، أكاديمية صيفية، يشرف عليها الفنان السوري المقيم في برلين مروان قصاب باشي، تستضيف كل عام، نخبة من الفنانين العرب في دورات فنية متقدمة على يد أساتذة متخصصين وذوي خبرة.

وتقيم الدارة معرضا يستمر على مدار السنة، تحت عنوان «فنانون عرب معاصرون»، يضم أعمالا في الرسم، والنحت، والحفر، والتصوير، لأكثر من سبعين فنانا عربيا يعيشون في بقاع مختلفة من العالم. وهو خاضع للتجديد على نحو دوري، بحيث يقدم مشهدا شموليا لمعطيات الحركة التشكيلية العربية، وآخر ما يستجد عليها، مما يجعله مختبرا فنيا بما يشتمل عليه من تنوع في التقنيات، وتباين في الأساليب، وتعدد في الموضوعات والمضامين.

من الفنانين الذين شاركوا في المعرض خلال السنوات السابقة: علي الجابري، خالد خريس، عمار خماش، غادة دحدلة، سامية الزرو، منى السعودي، عدنان الشريف، رلى الشقيري، عبدالرؤوف شمعون، دودي طباع، سامر طباع، محمود طه، نوال العبدالله، نصر عبدالعزيز، رهام غصيب، محمد قيتوقة، رفيق اللحام، فاروق لمبز، فؤاد ميمي، هند ناصر، محمد نصرالله، أحمد نعواش، وجدان علي، عدنان يحيى، سهى شومان، نبيل شحادة، (الأردن)، راشد دياب (السودان)، تيسير بركات، فلاديمير تماري، فيرا تماري، جمانة الحسيني، سامية حلبي، ناصر السومي، نبيلة حلمي، ياسر دويك، خليل رباح، ليلى الشوا، نبيل عناني، سليمان منصور (فلسطين)، سالم الدباغ، شاكر حسن آل سعيد، هيمت محمد علي، إسماعيل فتاح، سعدي الكعبي، نديم محسن، كريم رسن منصور، رافع الناصري، علي طالب، محمد مهرالدين (العراق)، غادة جمال، حسن جوني، محمد رواس، عفاف زريق، إيتيل عدنان، إيمانويل غراغوسيان (لبنان)، يوسف عبدلكي، صخر فرزات، مروان



واجهة المبنى الرئيسي ويظهر السلم الحجري والشرفة النصف دائرية

هيا صالح - الأردن

> شُيدت البيوت التي تضم الدارة في أواخر العقد الثاني من القرن الماضي، وروعي عند إعادة ترميمها الحفاظ على هندستها الثلاثية الحجرات، فتحولت إلى ثلاث قاعات للعرض متصلة من الداخل

قصاب باشي، ليلى مريود (سوريا)، محمد القاسمي، ناجية المحاجي (المغرب) عبدالرزاق الساحلي، رفيق الكامل (تونس)، رشيد القريشي (الجزائر)، آدم حنين، عياد نمر (مصر).

وتُقام في الدارة معارض شخصية (فردية أو جماعية) لفنانين عرب وأردنيين، وبشكل دوري، كما يجري استضافة فنانين ذوي تجارب فنية راسخة، للتعرف على منجزاتهم عبر حوارات معهم على هامش معارضهم، يشارك فيها الفنان المبدع والناقد المتخصص والمتلقي المهتم، بما يعمق أواصر الصلة بين الفن والجمهور.

ومن الفنانين الذين أقاموا معارض فردية في صالات الدارة: محمد عمر خليل (السودان)، إبراهيم نصرالله، نبيل شحادة، فخر النساء زيد، عمر حمدان الشهوان، ياسر دويك، يوسف بداوي (الأردن)، محمود العبيدي، إسماعيل فتاح، حسن المسعودي (العراق)، أمين باشا (لبنان)، قويدر التريكي (تونس)، فيصل السمرا (السعودية)، زياد دلول (سوريا)، راشد آل خليفة (البحرين) كمال بلاطة، سعيد نسيبة (فلسطين)، فريد بلكاهية (المغرب).

ومنذ عام ١٩٩٥، دأبت الدارة على إقامة احتفالات صيفية تحمل عنوان «صيف دارة الفنون»، تستعرض من خلالها الجوانب المتعددة من نشاطاتها الفنية: البصرية منها والأدائية. ويجري فيها عرض تجارب فنية تشكيلية منفذة بمختلف التقنيات، وأعمال أُنتجت في مشاغل الدارة ومحترفاتها، وتطرح خلالها الأفكار المبتكرة والجديدة من قبل الفنانين. وفي الوقت الذي تكون فيه الأعمال الفنية معروضة داخل القاعات أو في الهواء الطلق، فإن سلسلة من الفعاليات الفنية كالمحاضرات، والورش المفتوحة، والندوات، والأمسيات الموسيقية والشعرية، وعروض المسرح والأفلام، تنظم وفق برنامج معد مسبقا، لتصبح الدارة بذلك، مختبرا فنيا وإبداعيا لإنجاز الأعمال وعرضها، وللتدريب والحوار، والتواصل مع الجمهور والمختصين في مختلف المجالات الإبداعية.

وهيأت الدارة مشاغل فنية ومحترفات حرة لممارسة الأعمال الفنية، وزودتها بالعدد اللازمة للاختصاصات الفنية على اختلاف أنواعها، كالرسم والنحت والحفر، في مناخ يستطيع الفنانون من خلاله العمل، والحوار بعضهم مع بعض. وبموازاة ذلك، تعقد الدارة دورات يديرها فنانون متخصصون، حول صناعة الورق اليدوي، وفن الزخرفة الإسلامية، والمنمنمات، وفن الكمبيوتر، وغيرها.

وتعاونت الدارة مع المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة، في إعداد مشغل للحفر -graph)

أحد المعارض التشكيلية التي أقامتها الدارة

نموذج لأحد التجارب الفنية التي استضافتها

ic) مزود بماكينة طباعة حديثة هي الأولى من نوعها في الأردن، وهو مجهز بجميع المستلزمات التي يتطلبها فن الحفر الذي تسعى الدارة إلى التعريف بتاريخ نشأته، وأهميته في مسيرة الفنون التشكيلية.

ولاهتمامها بالتجارب الفنية الشابة، أصبحت الدارة مركزا معتمدا من قبل منظمة اليونسكو، في برنامج تبادل استضافة الفنانين الشباب في العالم، والذي يقدم منحا للفنانين من مختلف أنحاء العالم، مما يسهم في فتح أبواب الحوار والتعارف على المستويين الإنساني والتشكيلي بين الفنانين محليا وعربيا وعالميا.

وتشتمل الدارة على مكتبة متخصصة في الفنون، مزودة بالكتب المتخصصة باللغتين العربية والإنجليزية، تتناول موضوعاتها تاريخ الفنون والحركات والاتجاهات الفنية والتقنيات المختلفة في العالم قديما وحديثا. وهناك مكتبة متخصصة في الأفلام الفنية المسجلة على أشرطة الفيديو، تشمل سلسلة تاريخ الفن في العالم التي تستعرض تجارب الفنانين منذ البدايات الإنسانية الأولى وحتى آخر الاتجاهات والمدارس الحديثة اليوم. وللدارة موقع على شبكة الإنترنت عنوانه (www.daratalfunun.org)، يعرض تجارب زهاء سبعين فنانا عربيا يشاركون في معرضها الدائم.

وتوثق الدارة تجارب الفنانين الذين يقيمون معارضهم الشخصية في قاعاتها بوسائل سمعية ومرئية، إلى جانب تبنيها نشر الكتب الفنية ودعم إصدارها، سعيا إلى تعميم انتشار الفن وتوثيق الصلة بين الجانب النظري الذي تمثله الدراسات، والجانب التطبيقي الذي تمثله الأعمال الفنية.

وقد أصدرت الدارة كتاب «حوار الفن التشكيلي» الذي يضم مجموعة المحاضرات والندوات التي قدمت على مدار عامين (١٩٩٠ - ١٩٩٢) بإشراف الفنان شاكر حسن آل سعيد، وكتاب «على خطى أمبيدوكليس» - من أربعين نسخة أصلية مرقمة وموقعة - للفنانة المغربية ناجية المحاجي والشاعر باسكال إميل، وهو كتاب يشتمل على أعمال وقصائد مستوحاة من مدينة البتراء. كما أصدرت الدارة كتاب «أمة في المنفى»، وهو حصيلة عمل لأربعة مبدعين عرب، إذ يضم لوحات حفر للفنان رشيد القريشي، وأشعارا مختارة لمحمود درويش وخطوطا للفنان حسن مسعودي، ونصر الخطيبي.

ودعمت الدارة كتاب «رحلة الحياة والفن» الذي كتبه الروائي العربي عبدالرحمن منيف حول تجربة الفنان السوري المقيم في برلين مروان قصاب باشي، كما بدأت الدارة في نشر الكتب التي تضم محاور الندوات التي تنظمها شهريا في غير مجال.

عمارة الدارة

شُيدت البيوت التي تضم اليوم دارة الفنون، في أواخر العقد الثاني من القرن الماضي، وأشرف على ترميم الموقع وتحديثه المهندس المعماري عمار خماش، الذي حافظ على هندسته الثلاثية الحجرات، فحوّله إلى ثلاث قاعات للعرض متصلة من الداخل، يتيح سقفها العالي تسرّب ضوء النهار إليها من خلال النوافذ العالية. أما المكتبة التي أقيمت على سطح البناء فقد استوحى خماش تصميم سقفها من هندسة القباب الثلاث لقصر «عمره» الأموي، وجعل الإنارة على شكل كتاب مفتوح من الرخام، تاركا ثلاث نوافذ قديمة تصل المكتبة بالقاعة الوسطى، كمصدر ضوء وحلقة توصل القارئ الجالس في المكتبة بالأعمال المعروضة؛ كما استخدم الحجر المحلي لأرضية المكتبة لدمجها بالروح التراثية للمكان، بحيث جاءت الإضافة الجديدة لتمزج الحديث بالقديم، بتناغم وانسجام.

وفي واجهة المبنى الرئيسي ينهض سُلّمان حجريان صاعدان إلى شرفة المدخل الفخمة نصف الدائرية، أما الجدران المكسوة بحجر الكلس والطابوق المزخرف الذي يغطي أرضية المدخل، فإنها تجعل من الدارة نموذجا من النماذج النادرة التي حوفظ عليها في تاريخ العمارة الأردنية الحديث. وتمثل زخرفة الأرضيات في مجمع الدارة، ما كان عليه في تصنيع البلاط في ذلك الوقت، حيث استعملت قوالب معدنية يصب فيها كل لون على حدة، للحصول على أشكال وزخارف نباتية وهندسية، تذكر بالمفردات المميزة لفن العمارة الإسلامي.

وخلال أعمال الترميم أضيفت إلى الموقع سقيفة خارجية على الطراز الشركسي طليت باللون الأزرق والنيلي الذي يميز هذا النمط من البناء، فيما تشكل الباحة المظللة بالأشجار، والمنحدرة بتدرج طبيعي، واحة تطل على مشهد حميم يجمع بين ثناياه معالم أحياء وجبال عمّان الشرقية.

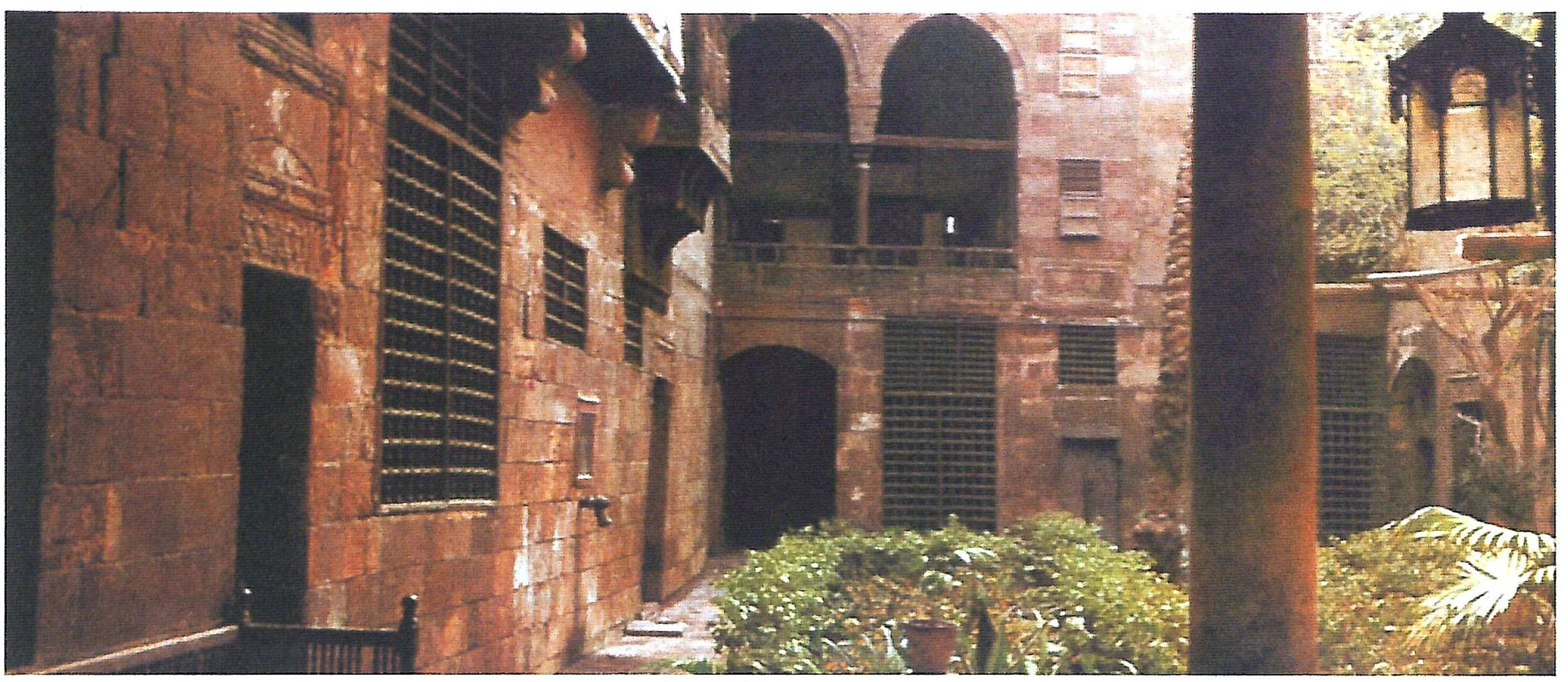
وهناك جزء من المبنى أعيد ترميمه في عام ١٩٩٥، لاستضافة الفنانين الزوار وتوفير محترف لهم. ويربط بين البيوت الثلاثة سلم حجري تحف به الزهور، والأشجار، بالإضافة إلى شرفات طبيعية مفتوحة على الحدائق العليا.

وتحتوي المباني الثلاثة لدارة الفنون على سمات عناصر مشتركة منسجمة، مثل مخططات الأرضيات، والصالة الرئيسية في الوسط والمتصلة بصف من الحجرات على كل جانب، وغالبا ما تشتمل هذه الصالة الرئيسية على رواق مسقوف وأعمدة تغطي المدخل الأمامي، فيما يقوم مدخل خلفي عند الطرف الآخر من الصالة. ويقع هذان المدخلان المؤديان إلى الصالة الرئيسية في وسط الجدار الأخير، فيما توجد حجرات على جانبيه، وهناك نوافذ قائمة في الصالة الرئيسية عند جوانب الأبواب في الجدران الأمامية والخلفية، تسمح للضوء بالتسرب لإنارة الصالة الرئيسية التي تتخذ شكلا مستطيلا بحيث يكون طولها أكثر من ضعفي عرضها، وتمثل الصالة حلقة وصل بين الغرف القائمة على كل جانب. والحجرات الجانبية مربعة الشكل تقريبا، وهي ذات أبواب توصل إلى الحجرات الأخرى. ويستلزم هذا التصميم وجود أبواب عديدة، حتى أنه يمكن للمرء أن يحصي ثمانية أبواب في جدران الصالة الرئيسية، وثلاثة أبواب في كل غرفة جانبية.

وقد بنيت الجدران الخارجية للمبنى الرئيسي وفق نسق يعود تاريخه إلى عشرة آلاف عام على أقل تقدير، ذلك أن طبقتي الحجارة والملاط الطيني قد مثلتا حلا أملته على البنائين المحليين البيئةُ المحلية لآلاف السنوات. وتذكرنا الحجارة الملبّسة المستخدمة في بناء الطبقة الخارجية لجدران الدارة، بالطريقة التي كان فيها الرومان يبنون جدران بيوتهم. كما أن طريقة قطع الحجارة بغية استخدامها بصورة ملائمة، والبروز العشوائي في الوسط المحاط بإطار مصقول وزوايا حادة، إنما يمثل استلهاما مباشرا للنمط الروماني. ويتضح استلهام تيجان الأعمدة الرومانية من تلك التيجان القائمة على أعمدة الرواق الأمامي، المزخرفة بنقوش بسيطة على شكل أوراق شجر وأزهار. ومثلما هو الوضع في التراث الفني للشعوب، نرى تكرارا للزخرفة يمتد من حقبة إلى أخرى، وكلما أعيد إنتاج هذه الزخارف، منذ زمن البيزنطيين وصولا إلى عهود إسلامية متأخرة، كانت التيجان تفقد جوهرها الأصلي. والتيجان القائمة على رؤوس الأعمدة في المبنى الرئيسي لدارة الفنون، هي نتاج أواخر حقبة زخرفية طويلة، فهي منتقاة بصورة غريبة ومطعمة ببقايا عناصر بصرية تذكرنا بالعصر الكورنثي الكلاسيكي، وزخرفة بيزنطية تميل إلى الانبساط، وتراث إسلامي تبرز فيه أعمال الجبس المجسمة. هذا المزيج من الأساليب الزخرفية لم يكن يحدث بصورة مقصودة، فنقاشو الحجارة لم يكونوا أصلا مؤرخين وخبراء في فن العمارة، بل كان همهم مجاراة الأسلوب الشائع حينئذ في البناء، استنادا إلى جماليات فنية تراكمت على امتداد تاريخ طويل ◆

”
تسعى الدارة إلى ترويج الفنون الجميلة وإشاعتها، وتنمية الحوار الثقافي وتدعيم أواصر الفنون العربية، وتساعد على تذوقها بوصفها ركيزة أساسية في بناء الثقافة العربية المعاصرة
“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


البيت العربي والخصوصية الاجتماعية والمناخية

منذ فجر الإسلام وحتى بداية النفوذ الأوروبي في مصر في القرن التاسع عشر، في أثناء حكم محمد علي (١٨٠١-١٨٤٨)، تواصل التداخل في مفردات العمارة العربية الإسلامية ومنها الخصوصية، حيث دخلت التأثيرات المعمارية الأوروبية العالم العربي، فتغيرت معالم الخصوصية المعمارية بجانبيها، الفكري والشكلي، وأصبحت أبعد ما تكون عن البيئة العربية، ولقد أوضح علي باشا مبارك خصائص البناء الرومي أو الأوروبي الجديد الذي انتشر في مدينة القاهرة فقال: «واتبع الناس في بنائهم الأشكال الرومية (الأوروبية)، وهجروا الأسلوب القديم (العربي) لما رأوا في الأسلوب الجديد، من بهجة المنظر وحسن الوضع وقلة المصاريف عن الأسلوب القديم، فالمحلات في الأسلوب الجديد شكلها إما مربع وإما مستطيل، ولا تختلف إلا في الكبر والصغر بخلاف القديم، فإن القاعة الواحدة كانت تشغل أكثر أرض الدار، ولوازمها يصعب معها الانتظام، وكانت الطرقات والفسحات تأخذ حيزا كبيرا، ومراحيضها قريبة من محلات النوم والجلوس، وأكثر محلات الدار قليل النور والهواء، اللذين هما أساس الصحة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أفرزت خصائصها الشكلية والبنائية

الخصوصية المعمارية في الموروث العربي والإسلامي

د. علي مهران هشام - مصر

من خلال تحليل الدراسة التي قام بها علي باشا مبارك، يخلص إلى أنه لجأ إلى التعميم المطلق، وأغفل النفوذ الاجتماعي والسياسي والعسكري للدول الأوروبية، الذي كان له تأثير مباشر في عملية التغيير، التي حصلت في العمارة الحضرية في مصر، ومن ثم في باقي أنحاء العالم العربي. ولقد صاحب هذا التغيير الشكلي تغيير فكري، تمثل في إقحام أساليب ومناهج التعليم الأوروبي في المعاهد المعمارية، وفي أقسام العمارة بكليات الهندسة في العالم العربي، ومن خلال البعثات العربية إلى الدول الأوروبية، التي أسفرت عن خلق انتماء حضاري غربي عند المبعوثين العائدين، حيث نقلوه إلى الأجيال المعمارية داخل الوطن العربي، فباعدوا بين هذه الأجيال وحضارتها من ناحية، وأرجعوه إلى واقع عملي من ناحية أخرى، فاستبدلوا، بذلك، بالخصوصية المعمارية خصوصية معمارية غربية، تمركزت في بادئ الأمر في العمارة الحضرية في المدن العربية، ثم امتدت لتشمل العمارة الريفية ولتهدد عمران البادية.

العمارة ظاهرة حضارية شأنها شأن الأدب والموسيقى والفن، حيث إن لكل ظاهرة من هذه الظواهر معمارها وبنيتها الخاصة، التي تنشأ وتتطور وتتضح معانيها وخصائصها ضمن معطيات الحضارة التي تنتمي إليها الظاهرة، فتتميز بذلك عن مثيلاتها من الظواهر في الحضارات المختلفة. والخصوصية المعمارية قد تكون وليدة الظروف التي تحكم نشأة الظاهرة المعمارية من ناحية، ورهينة العوامل التي تحكم وتؤثر في تطور هذه الظاهرة من ناحية أخرى. والخصوصية ليست مفهوما ثابتا جامدا، بل هي مفهوم متجدد ومتطور على مستوى المظهر الشكلي، أو بتعبير آخر، الخصوصية مفهوم متطور على مستوى النظرية، وربما يكون متغيرا على مستوى الممارسة، إذن فالخصوصية هي ما تتميز به من مضامين فكرية ومظاهر شكلية.

تمثلت الخصوصية في الجانب الفكري قديما في النظريات المعمارية التي أفرزها الفكر الإسلامي: كالمفاهيم البيئية والاجتماعية والمناخية التي ذكرت في التراث الإسلامي، وعرض لها الباحثون والمؤرخون العرب والمسلمون، وكذلك النظريات الوظيفية، والدراسات التأسيسية التي وردت في الوقفيات الإسلامية، ومنظومة أحكام البناء التي حكمت عملية الإنتاج المعماري، ثم أفرزت الخصائص الشكلية للعمارة العربية الإسلامية، من خلال عناصرها المعمارية، سواء في المساقط الأفقية أو في الشكل أو المنظور أو في الإنشاء. فمثلا يوجد المدخل المنكسر والحوش على مستوى المسقط، وملاقف الهواء والمشربيات والنمو العضوي على مستوى الشكل، والعقود والقباب والمصندقات (الأسقف الخشبية) على مستوى الإنشاء. وحقيقة الأمر فإن الجانب الفكري للخصوصية يتضمن أنماطا أخرى من الخصوصية الاجتماعية مثل الموجودة في المدخل المنكسر والحوش الداخلي وارتفاع جلسات الشبابيك. أما الخصوصية المناخية فتتضح في الحوش الداخلي وملاقف الهواء والمشربيات ومصادر المياه والنباتات والمزروعات، في حين نجد أن الخصوصية الإسكانية فرضت نمطا معينا من المساكن مثل: الخصوصية التنظيمية والخصوصية التقنية، فالأولى تظهر في توحيد ارتفاعات المباني، والثانية في توحيد مادة البناء في الكثير من الحالات (مثل: استخدام الحجر أو الطين أو غيره).

لمسات ومظاهر هذه الخصوصية في عمارتنا المعاصرة بجانبيها الفكري والشكلي يمكن إيجازها فيما يلي:

الجانب الفكري تمثل في مفاهيم مدرسة الباهاوس، وفي نظريات العمارة الوظيفية والعضوية، وفي الاتجاهات المعمارية المتعددة التي ظهرت في الغرب مثل: الوحشية الجديدة وحركة ما بعد الحداثة التي أعيد تسميتها بالتقنية المتقدمة، والحركة الأخيرة هي حركة فكر اللافكر أو هي النقيض الشكلي لحركة العمارة الحديثة. أما بعد الحداثة فهي الحركة الأكثر خطورة في عمارتنا العربية المعاصرة، حيث سيطرت مفاهيمها على مادة نظريات العمارة في مدارس العمارة بجامعاتنا العربية، كما برزت خصائصها الشكلية، وهي الجانب الآخر للخصوصية في مشاريع طلاب العمارة في هذه الجامعات، وكذلك في أعمال بعض المعماريين العرب الذين مارسوها بعفوية وركبوها كموجة، كما ركبوا غيرها من الموجات السابقة، ولكن خطورتها الحقيقية لا تكمن في الخصوصية الشكلية التي فرضتها على العمارة العربية المعاصرة، بل في طرحها كعمارة إسلامية متطورة على حد زعمهم، ومما يزيد الأمر خطورة هو أن هذه الحركة لم تفرض علينا كما فرضت الحركات السابقة لها، من خلال الاستعمار والخبراء والمكاتب الاستشارية الغربية، وشهادات الدكتوراه التي تمنح لمبعوثيها نتيجة لتبنيهم وجهة النظر الغربية في أبحاثهم، بل هي اختيار شخصي لمجموعة من المعماريين العرب تبنوها حبا في الظهور وطمعا في الشهرة. أما العامل الآخر فإن طرحها كعمارة إسلامية متطورة أمر ينطوي عليه تزييف للحضارة العربية الإسلامية وثقافتها، وتغييب للفكر المعماري العربي والإسلامي.

إن العمارة المعاصرة تضمنت ثلاثة أنماط أو مظاهر من الخصوصية الشكلية على مستوى

الاستعمال، ونمطا أو مظهرا واحدا على مستوى الإنتاج. والمقصود بالمستوى الأول هو أن المباني التي ما زالت تستعمل، أي تؤدي وظيفتها منذ تاريخ بنائها حتى وقتنا الحاضر، سواء أكان بناؤها قبل التأثيرات الغربية في العمارة العربية الإسلامية أم بعدها. فجميع هذه المباني - من وجهة نظرنا - عمارة عربية معاصرة، وبهذا تكون المظاهر الثلاثة كالآتي:

- الخصائص الشكلية للعمارة العربية الإسلامية: وتتمثل في المباني السكنية والمساجد والخانات والحمامات التي ما زالت قائمة في معظم مدننا العربية.

- الخصائص الشكلية للعمارة الأوروبية الكلاسيكية: حيث سيطرت المظاهر الشكلية للعمارة الرومانية وعمارة عصر النهضة والباروك والركوكو على الممارسات المعمارية في معظم المدن العربية، حتى بداية الخمسينيات حيث سادت العمارة الحديثة.

- الخصائص الشكلية للعمارة الحديثة: وهي الخصائص الأكثر تشكيلا للنسيج العمراني في عمارتنا العربية المعاصرة، التي تميزت بأشكالها المكعبة، وواجهاتها الملساء المجردة من الزخارف، وشبابيكها الشريطية، ومواد بنائها الظاهرة في أغلب الأحوال، وهيكلها الإنشائي الواضح، وانسياب فراغها الداخلي، وغيرها من الخصائص الأخرى.

ويقصد هنا بالمعاصرة على مستوى الإنتاج، هو ما يجري إنتاجه في حياتنا اليومية وعلى مشهد منا، والواقع أنه ليس هناك تعريف أو تحديد زمني دقيق واضح المعالم بالنسبة إلى مفهوم المعاصرة، فهناك تداخل زمني في الممارسات المعمارية يجعل تصنيفها أمرا غاية في الصعوبة، ولكننا الآن وبالتحديد منذ أواخر الستينيات وبداية السبعينيات نشهد تحولا في الممارسات المعمارية العربية المعاصرة من العمارة الحديثة إلى عمارة ما بعد الحداثة، علما بأن خصائص هذه العمارة ليست أصيلة في ذاتها أو نابعة من شخصيتها، بل هي نقيض لخصائص العمارة الحديثة، إضافة إلى خطورتها على العمارة العربية الإسلامية، وهذه الخصائص تبدو مألوفة الشكل في مدننا العربية، فالمشربية العربية بدقة خرطها وتنوعه، وبتعدد أشكالها الهندسية وتنوع الرسومات التجريدية فيها، طورت في اتجاه قد يبدو غريبا عن الأصالة العربية، وأما المنظور فنجد أن أسطح المبنى تتوزع في كل الاتجاهات، وتتقاطع بزوايا حادة ومنفرجة، في الوقت الذي تكون فيه قطعة الأرض منتظمة كل الانتظام. وأما الواجهات فأصبحت مسرحا لكل أنواع العقود، ناهيك عن استعمال ملاقف الهواء جنبا إلى جنب مع التكييف المركزي أو في المدن الجبلية. والواقع أن الخصائص الشكلية لهذا النوع من الإنتاج كبيرة ومتسعة المساحات ومعقدة أيضا.

عموما، فإن التأثيرات الغربية فرضت عدة أنماط من الخصوصية في العمارة كما يلي:

١- الخصوصية الثقافية: حيث فرضت الثقافة الغربية نفسها كبديل للثقافة العربية الإسلامية، فتقلصت الأخيرة إلى مخزون نفسي عند المعماريين العرب لا يظهر إلا فطريا في أعمالهم، هذا باستثناء مجموعة من المعماريين العرب الذين تحصنوا بالثقافة العربية الإسلامية فحفظوا لها مكانتها الفكرية والعملية.

٢- الخصوصية التعليمية التربوية: حيث استبدل بالفكر المعماري العربي الإسلامي الفكر المعماري الغربي، وهذه الخصوصية وإن كانت جزءا من الخصوصية السابقة إلا أنها أعظم تأثيرا وأشد ضررا على العمارة العربية المعاصرة.

٣- الخصوصية التنظيمية: وخطورة هذه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصر السيف في الكويت - علامة بصرية معمارية مميزة

"منذ بداية السبعينيات ونحن نشهد تحولا في الممارسات المعمارية العربية المعاصرة، من العمارة الحديثة إلى عمارة ما بعد الحداثة، وهي عمارة ليست أصيلة في ذاتها، وتمثل خطورة على العمارة العربية الإسلامية"

الخصوصية في أنها اتخذت من قوانين البناء الغربية في المدن العربية بديلا لأحكام البنيان الإسلامية، التي كانت نتاجا لتضافر جهود نخبة من الفقهاء المسلمين عبر مئات السنين، فتغيرت بذلك معالم المدينة العربية.

٤- الخصوصية التقنية: التي استبدل فيها بتقنيات البناء العربية تقنيات غربية في جميع الأنماط المعمارية، من مساكن ومساجد ومعاهد ومدارس وغيرها من الاستعمالات، مما غير في الخصائص الشكلية لهذه الأنماط داخل المدينة العربية.

٥- الخصوصية الإسكانية: التي قسم فيها المجتمع العربي إلى طبقات حسب دخلها، فنشأت بذلك أربعة أصناف من المساكن، فرضت بدورها أربعة أنماط من الخصوصيات المعمارية وهي:

- خصوصية إسكان ذوي الدخل المحدود.
- خصوصية إسكان ذوي الدخل المتوسط.
- خصوصية إسكان ذوي الدخل المرتفع.
- خصوصية الإسكان الخاص.

إن خصوصية الإسكان هي النمط الأكثر تأثيرا في تحديد الجانب الشكلي للخصوصية في العمارة العربية المعاصرة، خصوصا ما يتعلق بالإسكان الخاص، حيث يكثر التنوع الشكلي على المستويات الثلاثة: المسقط والمنظور والإنشاء، كنتيجة للطبيعة التفاخرية لهذه الطبقة من ناحية، ولكثرة المعماريين الذين يمارسون الإنتاج المعماري لها من ناحية أخرى، أضف إلى ذلك ضعف الانتماء الثقافي والحضاري عند الفريقين (الطبقتين الاجتماعية والمعمارية)، الأمر الذي تسبب في اضطراب خصائص النسيج العمراني داخل المدن العربية حتى في الريف العربي، وهي بصدد القضاء على خصوصية عمارة البادية (بيت الشعر) من خلال عملية توطين البدو، ويجب ألا يفهم من ذلك أننا ضد عملية توطين البدو، ولكننا ضد الإبدال العشوائي، وذلك لأن عمارة البادية قامت وما زالت قائمة على خصوصية بيئية رفيعة ومتقدمة لم تتوافر للمجتمعين الحضري والريفي، ويجب أن توظف هذه الخصوصية في العمارة العربية المعاصرة، وبالذات في مشاريع إسكان وتوطين البدو.

وخلاصة القول، يمكن تحديد الشخصية وإعادة هويتها العربية والإسلامية في بعض مفرداتها، ومنها الخصوصية عند اتباع الأسس التالية:

١- إعادة توظيف الفكر المعماري العربي الإسلامي في كليات وأقسام العمارة في الجامعات العربية.

٢- أن تقوم النقابات المهنية الهندسية والمعمارية بدورها في عمل دورات تدريبية وتوعية بالعمارة العربية الإسلامية ومفرداتها.

٣- إعادة توظيف أحكام البنيان الإسلامية في المدن العربية بجانب قوانين البناء الحالية.

٤- دعوة المكاتب الاستشارية العربية إلى أن تكف عن استخدام المعماريين الأجانب في تصميم العمران العربي والإسلامي بمفردهم، وأن تشارك مع المكاتب الاستشارية الغربية في تصميم الأعمال المعمارية داخل الوطن العربي، مع الالتزام بالمفاهيم المعمارية العربية الإسلامية الأصيلة، وليس ما بعد الحداثة.

٥- تضامن الحكومات العربية بأن تلتزم بالمفاهيم والمفردات المعمارية العربية الإسلامية في تصميم قصور الحكم والمباني الحكومية والمرافق العامة.

٦- وضع أسس وضوابط ومعايير فنية للنسيج العمراني (كتل بنائية - فراغات - ارتفاعات - فتحات - أثاث - ألوان - واجهات - زخارف... إلخ)، تجسد الهوية والشخصية المعمارية في المدن والأقطار العربية والإسلامية ◆

على مدار عقود طويلة كان الحرف العربي وسيلة فنية تشكيلية يستفاد من مرونتها ومعانيها وما يمكن أن تعطيه من ظلال. والآن هل لا يزال هذا الحرف بقادر على أن يعطي جديدا جميلا مختلفا... هنا إجابة عبر قراءة لحروفيات الفنان محمود عبدالعاطي الذي قطع شوطا كبيرا في هذا المجال من دون أن يقع في أسر الحرف، أو يوقع الحرف في أسر تهويمات تخرجه عن شكله الأصيل.

أربعة مناهج حروفية في تجربته التشكيلية

محمود عبدالعاطي يحلق بحروفه خارج الإطار

الكويت - د. محمد المهدي

في اللغة العربية أنت تعرف لتتعلم، وفي اللغات الأخرى أنت تتعلم لتعرف.

الفارق كبير يعود بنا إلى زمن الشفاهية في اللغة العربية. استكملت العربية جوانيتها، وبنيتها، قبل أن تتزيا وتتزين بحروفها وتشكيلاتها. الحادي يردد قول زهير بن أبي سلمى:

ومهما يكن عند امرئ من خليقة
وإن خالها تخفى على الناس تعلم
وكائن ترى من صامت لك معجب
زيادته أو نقصه في التكلم
لسان الفتى نصف ونصف فؤاده
فلم يبق إلا صورة اللحم والدم

الحرف العربي يخفي صمته في حديثه، ويخفي حديثه في صمته، لسانه في فؤاده، وفؤاده في لسانه. معادلة شديدة الصعوبة تكونت على يد أجيال من القوافي، وحقب من شفاهية التلاقي.

جاءت اللغة العربية على لسان من تذوقها موجزة، جاءت رموز اختزال، تكفيه الرموز لاستظهار بواطن ثقافته. كانت الحروف كدلو يدليه في بئره الممتلئ ليستخرج منه، ولم تكن حروفه دلوا يصب منه في بئر جافة ليملأها.

صارت ميزة حضارية، ولكنها أيضا خلقت مشكلة.

وتعال نكتب أ. ب. ح ج. ر. ق. و. هـ... اليد تتحرك في إيقاعات مختلفة. أعلى، وأسفل، وشمالا، ويمينا. إيقاع مستقيم، ومنحن، ورأسي، ومستدير، وأفقي، ومائل، واستبدل القلم بفرشاة وتابع الإيقاع، ستعطيك تلوينات مجردة كفكرك العربي. بعضها مطلق في خط النسخ فهو ينطلق متجولا في متاهة كمتاهة الصحراء، في حرية وانطلاق تزغلل العين. ولكن لا بد من الاستقرار في خطوط محددة الزوايا، فكان الخط الهندسي أو الكوفي. وقد يعزف الخطاط المصور على الوترين في خط واحد فيعطيك الثبات في الزوايا الهندسية، ولكنها تتجول معك أيضا في متاهة الرقش (الأرابيسك)... لقد خلق الإيجاز في اللغة العربية خصوبة نادرة في الحروف.

ثم تعال نتابع مؤتمرا صحافيا. الصحافي الذي يتابع المؤتمر بلغته العربية الموجزة من دون تشكيل، يستطيع أن يقفز بقلمه فوق الورق بأسرع من الصحافي الذي يكتب بحروف لاتينية لأنه يستعيض عن التشكيل بإضافة حرف. وعلى رغم ذلك

تمرد الحرف من الوسط إلى أطراف حرة

وبعد انتهاء المؤتمر، كان بيد الصحافي العربي عشر ورقات، بينما كان بيد الصحافي الأجنبي خمس ورقات فقط.

لقد انتشت حروف اللغة العربية على الورق بتفريعاتها في جميع الجهات، فأفقدت اللغة القيمة الإيجازية. وبدأت مشكلتنا إلى الآن مع الحروف العربية في وسائل الطبع.

وجاء القرن التاسع عشر ليبدأ من ناحية حوار الفنون جغرافيا بين الشرق العربي الإسلامي، والغرب الأوروبي.

ولنبدأ أيضا تاريخيا ما يشبه القطيعة المعرفية في تراث الشرق، بين ما كان وما يطمح إليه الفنان.

حروفيات معاصرة

بدأت محاولات الحوار، ودخل الحرف العربي الميدان مبكرا، وكانت القضية المحورية هي محاولة التوفيق بين مفهوم الإطار الغربي، ومفهوم الإحاطة الشرقي.

وإذا ما تركنا إبداعات الخطاطين في أنحاء العالم الإسلامي بالتزامهم الدقيق بأصول الحرف، ومقياس العين القارئة للنص منسوجة بوجدان المعنى المستقر، لنذهب إلى موضوع حديثنا وهو التجارب الفنية التي بحثت عن القيم التشكيلية البصرية الخالصة، سنشهد العديد منها.

ولعل أقدمها محاولة الفنان حامد عبدالله في حدود الممكن، وهو الاكتفاء بالروح الشرقية داخل الاطار الغربي.

زاوج الفنان حامد في الحرف العربي بين الشيء واسمه في وحدة، فالحروف المكونة للدلالة على شيء معين يساهم شكلها في التعبير عن مضمونها، نراه يطوع حركة حروف كلمة «الحرية» و«الأمومة» مثلا لتعطي المعنى تشكيليا ولغويا في آن. ولا أدري هل استند في مبحثه المتفرد هذا على تأصيل للحرف العربي في منبعه، كالقول بأن حرف (أ) هو صورة السيف وحرف (ع) هو صورة العين، وحرف (ح) هو صورة رقبة الجمل.

ونرى في العقود الأخيرة ابتكارات تشكيلية عديدة تتنوع في أجواء الحروفية العربية.

الفنان نجا المهداوي يقدم فيضا حروفيا منمنما رائعا ينبجس ضوءا ليصعد غيما في سماء التكوين. ويجعل الفنان يوسف أحمد فيض الحروفية تتابع صفوفا متراصة، كل صف له مقولة، وكل حرف له قوام، رقعة تشهدها العين إجمالا وجمالا.

ويقدم وجيه نحلة جداريات من فراغات لونية طولية تهبط من ذاتها لتصب في ذاتها. الغائر فيها يحاور البارز في ذهاب وإياب.

ومن أجواء الجداريات الحروفية يقدم أحمد شبرين النص واضحا، يتحلقه محفل جديد منسوج بفراغات الحروفية لا ينشغل فيه المتن عن الحاشية.

وتأتي حروفية ضياء العزاوي إضاءات لونية قوية متجاورة، يساند الحرف زميله على إثبات وجوده، يشتبك الحوار فيخرج عن حديث الحرف إلى احتفاء التشكيل.

ويغوص فتحي جودة داخل قيمة الفراغ بين أسطر الحروف الكوفية المتصفة في بنائية راسخة، تحدث ربطا متوازنا بين أجزاء التكوين.

ومن الأجواء الهندسية أيضا يقدم كمال بلاطه الحرف الهندسي. يتكرر، يتتابع عرضيا ليكشف النص. مفرداته الكوفية أعيد توزيعها في أشرطة تحتفي بالفراغ قبل انشغالها بصيغة الحرف.

ولا ينشغل فريد بلكاهية بجمعية الحروف بقدر انشغاله بحرف واحد يشغل المساحة بقوة العطاء المفرد. كما لا ينشغل أيضا رشيد القريشي بأجواء الحروف نصوصا، بقدر انشغاله بأجواء الحروف محفلا يذهب إلى زمان

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

التعاويذ الخيالية، والأحاجي الشعبية.

هذه النماذج وغيرها الكثير مما لا يسع المجال طرحها، أسوقها لأعود إلى ضيق الحروفية الحالية، أو ضيقها من الإطار مهما اتسع. وبراعة الفنان تتجلى في محاولة التعويض باستنهاض همة شكل الحرف لتتسع رؤيته التشكيلية.

حروفيات عبدالعاطي

ونبحث هنا عن مواطن براعة الفنان الدكتور محمود عبدالعاطي في تجربته الحروفية، وكيف كابد قضية أسر الإطار، ثم محاولة كسره.

تأتي التقنية معتمدة على براعة تفريغ الرقائق الخشبية على درجتين. الأولى تمثل الكتلة شبه الثابتة، والثانية تمثل التنويعات الصادحة أحيانا بألحان متضافرة، والمستبطنة أحيانا لإيقاعات المعالم الصريحة. يجمع الظاهر مع الباطن هارمونية المحفل العام. يسمح الخرط الخشبي حرا. قد يذهب إلى مستقر الوسط، وقد يداعب الأطراف متعادلا أو متماثلا، وقد ترتقي أفنان الحرف سدرة المنتهى التشكيلي البصري.

ويأتي السحر الكامن من البين الخفي بين الدرجتين، إضاءات كونية حانية تداعب ظل الحروف الساقط على الداخل، يتوارى اللون في خلفية الحرف الأبيض في سبيل كشفه جليا نقيا.

دارمية الحرف العربي في هذه التجربة تتشكل في أربعة مناهج:

المنهج الأول فتبدو الكتلة المستطيلة نفسها متمردة. مفردات الحروف في داخل الكتلة رصينة أحيانا، منتشرة أحيانا أخرى بما يحرض الكتلة نفسها على التمرد في صورة تفريعات حروفية في أعلاها، كأنها رأس الفتنة الجمالية في التكوين.

وفي تكوين آخر نلاحظ الحروفية منتظمة داخل الكتلة المستطيلة. الفنان يحدثنا عن صراع بين رغبة التفرع، ومقتضيات أسر المحيط. الحرف ساكن سكون التفكر، مقدمة التمرد، ولكن أي تمرد؟

الكتلة المستطيلة تستطيله بإحاطتها بمتنه، بقي للحرف حاشيته في الأعلى والأسفل، تخرج على استحياء، يساعدها ظلها على إثبات وجودها، ولا يغيب عنا دلالة الظل في إثبات منابع التراث.

المنهج الثالث وتبدو فيه الكتلة معادلة للحرف... أو أن الحرف نفسه يتحول إلى كتلة، الكتلة مشغولة بالحرف مسطحا، والحرف كتلة من الحروف، درامية تأخذك لذاتك، تأخذك لمحيطك، ليصدر السؤال: لمن الغلبة؟

الإجابة، الحكمة تأتي في كلمات حروفية موجزة في أعلى التكوين بكامله. حرفا «الكاف» و«العين» هما مقدمة العرض الذي يمتد بحرفي «الباء» و«التاء» لينتهي عند حيوية حرفي «الميم» و«النون».

نعم الحكمة هنا توجزها حروف بغير خلفية. بغير إسار تثبت وجودها

إضاءات لونية متجاورة

بظلها القوي. وظلها الظليل. خلفها كل الفراغ، كل الكون.

هذا هو الحرف حرا محررا من الكتلة المسطحة اللون، أو الكتلة المضفورة بحروف الخرط الخشبي.

ومن الأجواء نفسها نرى الكتلة الذهبية هي الجوف الساكن في الوسط في لوحة مساحتها تسع عشقه للحرف. تفريعات الحرف المفرغ في وسطه تأتنس بالامتداد في رحابة استقباله. وقد نرى العكس... أفنان الحروف القانية في الجوف لا تجد لها أنيسا إلا بالإيقاعات الهينة في حنايا الوسط الذهبي، تكوين يستبطن سكونية مضفورة بقلق التمرد، تصلك رسالة التمرد من الوسط إلى الأطراف الحرة. حريتها كالعادة تصدر عن فرصة الخروج من إسار الكتلة. من تفريعات ألوان الوسط. تخرج دعائم الأطراف محيرة متحيرة لا تقبل المشاركة في صلابة الكتلة، كما أنها لم تصل بعد إلى كامل الحرية.

يبقى لها الأمل في ظلال الأطراف، مذكرة لنا كيف بدا لنا في هذا المنهج المتن حاشية، والحاشية متنا.

المنهج الثالث يقدم حوارية بين الكتلة والمتن. حوارية بين الحروف البنفسجية الدافئة، وتنويعات الحرف البارز المضيء في القمة والقاعدة. الدفقة الحروفية المسطحة في الساحة البنفسجية تنث في هدوء خطوطها لتهبط منسابة في كتلة المربع المثلث الخشبي البارز، لتشع في جوفها إضاءات خفية من مفردات وتفريعات اللون الدافئ، ومن مفردات وتفريعات الحرف المتن.

ولكن أين مصدر الإلهام؟

يرتقي ذروة التكوين مثلث الحرية البارز. ويرتقي ذروة المثلث الألف والكاف، يتولد طوله من عرضه، تتخلق أجنحته حرفي الباء والتاء. يحلق التكوين العلوي في سمت بأمان فمقعد الصدق ينتظره.

ومن مقعد الصدق ينتشر القول في أرجاء المساحة البنفسجية الآمنة، وفي أنحاء المساحة الضوئية الصريحة.

المنهج الرابع نشهد الحرف يلتقط الأنفاس، يخرج من باطن أرض الكون التشكيلي، مفردات الحروف الطولية تخترق قاعدة الكتلة الغائرة لتصبح هي المتن، لتصبح هي الجذور. تدفع بقوة فاعليتها وخصوبتها الخطية داخل لون الكتلة الحائل لتبشر أفنان الرقة الحروفية بمطالع سيقان الحرف الشامخ. لحن الأساس مداخلة ضوئية بين حروف عرضية، وحروف طولية. الحرف الخرط الخشبي الأبيض تخلص من خلفية الكتلة، بنيته صارت هي جوانيته من دون مساندة من محيطه، أو إطاره، أو كتلته.

ومن الأجواء نفسها يصدر تكوين غوائر الحرف الثابت الوجدان والجنان ترقش الكتلة من اليمين. فراغ الحرف بنغماته يكاد يوهم البصر بأنه يخترق المساحة المسطحة العرضية، ولكن لبصيرته، ووثوقه نراه ينساب خفيا ليدفع بالمفردات الحروفية بارزة من الطرف الآخر. يخرج الحرف إلى فراغ المساحة، يوهم الواهم بالتماثلية (السيمترية) وهي في الحقيقة تجاذبية، عاد الحرف إلى زمان الجابد النابد، يتطامن ليندفع، ويندفع ليأتلف.

وماذا يبقى؟

وماذا يبقى أن نشهد في مناهج الفنان عبدالعاطي؟

يبقى أن نشهد الحرف بالمعالجة الخرطية حرا من كل كتلة، تفريعاته كونه، لغته، ذاته. مفردته تخرج من جوانيته خالصة الإهاب، ناضحة بالرضاب. هنا تأتي أهمية الخلفية لهذا النوع الحساس من التكوين. على كل تكوين أن يحدد لنفسه خلفيته التي لا تأسره، ولا تعيده إلى ربق الإطار، إنه فن لا يحتاج إلى مذكرة تفسيرية، أو تعبيرية، أو مساندة إطارية، أو حتى مجرد الإيحاء بأجواء الزمان بغلاف تاريخي، أو إلى محيط المكان ببعده الثالث الجغرافي. من هنا نلحظ كيف أن دعوة الأصالة والمعاصرة قد حملت فجوتها في جوفها، فهي اعتراف مبطن بأن معيننا قد نضب، أو أن جذورنا العتيقة قد أنضبت فروعنا الآنية، فلم تعد مهيأة لأن تكون هي نفسها جذورا للاحقنا.

وللفنان عبدالعاطي مراحل عديدة سابقة لتجربة الحروفية، وجدناه منذ أكثر من عقدين مشغولا بعوالم التركيب الهندسية، ثبتها أحيانا لتحرك عين المتلقي غوصا في جيناته التجريدية الميرائية، بحثا عن سكونية فلسفية. وحركها أحيانا أخرى لتثبتها عين المتلقي عند الومضة البارعة التي تبلورت بتعاقب وتراكم حقب ديناميكية فنون عملية. يبحث الثابت عن المتحرك، ويتوق المتحرك إلى الثابت في حوارية نادرة.

مناهج الفنان عبدالعاطي الحروفية بخصب وعمق رؤيتها، مع براعة وأصالة معالجتها، تذكرنا بتجربة الفنان النحات سامي محمد (مع اختلاف المتن). إنسان سامي محمد يحاول الخروج من كتلة الزمان والمكان بعد أن حوصر وضاقت به السبل، وحروف الفنان عبدالعاطي ضاقت بدورها بكتلة الأزمنة الحضارية، وتراكم الحقب التشكيلية. لقد أعلن الفنان عبدالعاطي بيان تحررها، لعودتها إلى زمان مقولتها الأولى. زمان انتقالها من شفاهية مكثفة إلى إيجازية ضمنية...

سبق المعرفة إلى الكتابة، وليس سبق الكتابة إلى المعرفة ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منتدى الشعب ٢٠٠٢ - أحمد شكري

في مكتبة الوعي الإنساني تصنيفات للنهايات، تحملها الصور الذهنية من جيل إلى آخر، بتأسيس الرمز كمفهوم وخطاب لا يخرج عن قياسات الصورة التي فصلت كي لا تتناقض وإمكانات إدراكها. وللوعي بهذه النهايات لا بد من ضبط مجالاتها الشمولية التي تقتضي إدراك اللحظة المانحة ليقظة معناها. والمعنى المقصود للنهاية مرتبط بتفاصيل الموت والفناء مثلما يكون مرتبطا بولادة شرعية لصورة تحمل مخطط خلقها وقالب بنائها وصيغ البيئة التي تستقبل في حضنها.

النهاية صلة بين النفي والإثبات، التدمير والبناء، الأسر والتحرر، ومن هذا العطف بين المتناقضين - المتماثلين تبدأ حقبة التصور التي تمليها عمارة الصورة وفلسفة تجذيرها من جديد في الثقافة والفكر والمستقبل، باعتبار أن كلا منها يشكل بؤرة إشكالية للنقاش ورد الانزياحات إلى مواقع قد لا تكون مواقعها، إلا أنها تؤكد عمق التساؤل عن المرجعيات التي يقتضيها التصور لتوجيه الأحاسيس وصياغتها، خارج طرق التجريب التي اعتادت المعارف اكتشافها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فراديس النظر الافتراضية

شهادة: طلال معلا - سوريا

كان من المذهل تصور المكائن في بداية العصر الصناعي، بل كانت صورة المدن خارج مفهوم المكائن قصية على استيعاب فهم صلتها فيما بعد بالحروب التي نشأت عن ضرورة إيجاد أسواق لمنتجاتها، ولنقل إن الصورة في تصميمها للمكائن لم تكن أكثر دقة من تصميمها للأسواق، ثم خطت النماذج في اعتبار السرعة حلة زمنية على الصورة أن تجاريها بالتقاط أهم ما في خصائصها من حركة وتنظيم.

وبمحاذاة الاتصال الذي قدمته الآلة المتحركة في احتراقها للزمن والمجال والجغرافيا والفضاء، سعت الصورة لاستكمال تاريخ وقائع تنافرها مع الثبات إلا مع الوهم الذي تفرضه جذورها العميقة في التاريخ الإنساني، ليبقى سرد هذا الوهم هو الأساس الذي تتطور عبره الصورة في حكايات اتصال الأشياء والموجودات بعضها ببعض، كاتصال الناس فيما بينهم واتصال الأشخاص بأنفسهم واتصال الناس بمحيطهم وثقافتهم ورموزهم، وغير ذلك مما يستحيل عرضه.

وفي الإشارة إلى صورة اتصال الكائنات بفضائها نرى التكامل بين الشكل والتاريخ - وخاصة - في تعيين الأوهام المؤقتة التي تقتضي الإيغال في الزمن للوقوف على أوهام إطلاقية تكونها عمارة المفاهيم المتراكمة في فردوس التصور، حتى لو كان المتصور تائها في بناء لغزي من المقرنصات اللامتناهية، أو عبر إحالة مؤقتة في التاريخ الشخصي للعمائر والمدن والمجتمعات، فقد بلغت جبروت الوهم ووقفت عليه في بهوين فضائيين، الأول فضاء تاريخي والآخر مكاني، إذ أمضيت يوما كاملا من الصباح حتى المساء في مدينة صفاقس القديمة في تونس، وقد دخلتها من بوابة البحر القوسية العالية لأضيع في أزقتها الرحمية في عودة إلى ظلمة التاريخ وتقشف فضائه وثقل أسواره، أما الفضاء الآخر فكان صورة جلية لفضاء مكاني تمتد أساساته في موقعين، الأول وهمي بإطلاق والآخر سري في رقته وخفته ... صنعاء القديمة، باب الملح، النوافذ التي تطوي الهواء في منظر تتعدد رؤيته وسرده، إذ لا مجال أن تكون المرآة موجودة حيث لا شيء يؤاخي شيئا، أو طرفا يماثل آخر أو ينعكس فيه، وكل ما يجعل الاتصال بهذه الصورة طي المتعة، القرب من مدن المواد الحديثة والعيش فيها كمدن الخليج المتفردسة على صور يشبه بعضها البعض من جهة، وتملك سلطة التنوع العولمي من جهة أخرى، لتتطابق والتركيبة البشرية التي تحيا فيها ممثلة العقل، وهو يتأمل تلافيفه في مرآة الوهم الجديد.

شعرية الوهم

في احتفال بتسليمي جائزة بحثية في طهران، دعيت إلى حوار تلفزيوني في قاعة زجاجية نفذت بالأسلوب الإيراني، الذي يجعل المرايا في أصغر أشكالها مكونة زخارف ورسوما على الجدران والسقف وبهيئة ريليفية تبرز وتغور عبر نظام هندسي يخترق الصلة بالواقع ليحول المكان إلى ملذات وهمية، كان أولها فقداني الإحساس بالجاذبية التي اعتدت أن تربطني بالأرض، فالتزمت المقعد المنفذ بالمرايا الذرية ذاتها، وإذ كانت الأشياء تنعكس بعضها على بعض نافية الحدود لأي شيء، فإن جهدا شعريا عاليا بدأت أبذله كي أعيد اتصالي بالمكان الذي تحول إلى وهم حسي، ربطني مباشرة بفضاءات صوفية سلطوية كنت اعتدت إدراكها في جلسات السادة، وهم يحولون الواقع إلى وهم جذاب على صوت إلى إيقاعتهم الموزونة.

عناصر توقظ التصور، وتفيض بالصور المولدة للمفاهيم الجديدة للذة المتولدة من التشظي إلى أقل ما يمكن من الأحلام، من دون أن أجد وجهي في كلتا الحالتين منعكسا سواء في المرايا أو في حركة الدوران التي تملأ فضاء الإيقاع، لقد أضحت الصورة، خارج الحواس

التي تقود اللذة إلى عرسها فارتجت في المرآة لا نهائية الموجودات، وانتفت حدود المكان إلى درجة أنني لم أستطع أن أستجيب لمحاوري، طالبا منه الخروج من القاعة لعدم قدرتي على التركيز في مكان يحمل إلى جانب تقديس الحس أصداء تحول الرؤية إلى وهم للمتعة.

في بازار المدينة الشعبي كانت الصورة خارج الفضاء البلاطي الذي أجهدني وأغلق تصوري، إذ بدا الجسماني في الصورة إلى جانب المكان رغم غياب الضوء، كما أستطع القول بأن الالتفات إلى صورة الحياة اليومية بازدحامها قد زاد من ربطي العمارة القديمة بفهم الناس لأنفسهم وأرواحهم، وهم يوصلون معارفهم على ما سبق ومضى. ولربما كان لتفرع السوق وتجذره في المدينة من العريض إلى الأضيق ومن العالي إلى الأخفض ومن الطويل إلى الأقصر ما يشير إلى صراحة الرموز في انتهائها إلى التذاذ الناس بصورتهم وهم يتلاشون في عمارتهم وفضائهم، وهذا ما يمنح المكان سرية رائحته وترف ظلمته، ويجعله في بعضه غائرا في الأرض كما في الحمامات الإسلامية وبعضه الآخر نافرا عنها، إلا انه لا ينفتح إلا على السماء لتظهر الصورة من تقابل الظلمة الداخلية للسوق والنور الخارجي، حرارة الخارج وبرودة الداخل، حيث العمارة والشعر وجهان لوهم واحد لا يبقى منه إلا الصفاء والصمت والسرد.

في كل الأحوال فإن الربط ما بين صورة قاعة المرايا وصورة البازار إنما يشير إلى المراقب والشخصي والذاتي في كل منهما، وفي إمكان أي متفاعل مع الإسقاطات الوهمية لكل منهما أن يستغني عن تركيبته المعرفية لينصهر في قواعد الوهم الجديد ودلالته القيمية الناشئة عن أسلوب العمارة وجذوره الشعرية، التي تتفهم وظيفة هذا الوهم في التعبير عن الأفكار والمفاهيم.

هندسة الوهم

إذا كان ليوتار يقول: «لقد انهارت الفلسفة كعمارة»، فإن تبصر أحوال الوهم باعتباره عمارة أيضا يقتضي إظهار صورة الحلم كفعل يمارس يوميا للإشارة إلى بنية هذا الوهم وكينونته وحسابات افتراض تحققه في الفكر، حيث يتكشف الاحتفاء بقوة هذه العمارة من خلال التوليدات الشعرية التي تقتضيها كينونته الخاصة، فهو إذ ينفصل عن الحديثة المؤدية إليه باعتبارها سابقة على وجوده، فإنه يغدو في جاهزية المستقبل الأبدي الذي لا ينتظر أن يتحول إلى ماض، وهذا مجد الصورة في توسلها الوهم كي تلخص انتماءها إلى الحقيقة وخواصها البلاغية، باعتبار الصورة تنطوي على السرد، أي على لغة الإفصاح عن الكينونة ومرجعياتها.

قد يقال إن الصورة في هذا الفهم إنما تحدد أسماء الأوصاف أو أوصاف الأسماء، وهي في كلتا الحالتين تبقى في مجال الخيال المهيمن، وجوهر بناء التصور الذي تنتسب إليه التعريفات المفاهيمية والأفكار، وهي في طور النقاش والتوصيف، من دون أن تتم الإشارة إلى أي تماثلات في بنية هذا التصور باعتباره خطابا تاريخيا متطورا عن أصل، لذا فإن التعرض لصورة الجسد الأنثوي - مثلا - إنما يعيد هندسة الوهم الذي اقتضته هذه الصورة كي تكون كما نلمح اليوم في الثقافة الإنسانية المتنوعة، حيث استطاع هذا البنيان الموغل في حيل التاريخ وما قبله، وفي العلامات والإشارات الصانعة للتأليفات التي اقتضت مراقبتها تعاقبا زمنيا يمتد في الأسطورة والفن والاجتماع والسكان والثقافة والفكر، وغير ذلك مما يمتد في حقيقة المرأة وموقف العقائد والفلسفات منها، ولعل الأشكال المتنوعة للمنحوتات والرسوم التي نراها في المتاحف المختلفة تعكس تفصيلات نرى بعضها في تمثيل الربات والملكات والمغنيات والمعلمات والأمهات والزوجات ... إلخ، كما نرى بعضها في العري والاحتجاب، الجمال والخصب، الفتنة والعار، المكر والخديعة والذكاء...

هكذا تحضر في صورة واحدة أفروديت وعشتار وتموز ونفرتيتي وشجرة الدر والأمازونيات ومونيكا وماري كوري وفينوس والخنساء وميديا وشهرزاد وليلى وانجيلا دايفيز. والقائمة تطول كي تختصر حواء في وهم حقق التاريخ عمارته على مر الأزمان حتى وصل إلى التأنيث المجازي المنغرس في الفكر الإنساني، وعلى رغم أن لكل ثقافة نكهتها في تخيل حوائها، فإن المرتكزات الأساسية لتحول هذه الصورة إلى وهم تجتمع في تحول الأسماء إلى صفة واحدة تستمد مدلول تحققها من السرد الذي يقتضي الفضاء المتعدد المستويات الممتد إلى صياغات التأنيث.

بتجاوز الفرق بين صورة المرأة والأنثى، والوهم الذي تقود كل منهما إليه نكون أمام غياب يتسع، وفضاء يضيق حتى حدود الفناء الذي يقتضي إثارة الرعب من جراء العنف المتولد من الهباء الذي يذهب بالنظر إلى خارج جوهر الرؤية المرتبط بحدود الوهم، فتبدو سلطة الموت والهدم والفناء أعظم من الصور العارية من التحقق الوجودي، أي التطهير من حقيقة العالم حيث يقتضي الوهم دخول الدال والمدلول في علاقة جدلية مع الموت، فيدخل الموت في الدال تماما كدخول الدال في الموت، وهذا ما ينطبق على المدلول وهو ينجز من ضرورة الحياة في شهوة الوجود، فعلا ومجازا، تحققا وبيانا، وكل ما ينطوي في لائحة الافتتان بالحضور في ما يتجاوز الخلود.

لكل معمار لعبه الفضائية، وحيله التي يختلق عبرها طقوس السرد المستمدة من الماضي المتعدد الوجوه والطبقات البصرية، التي تقوم على أساسها أعمدة الوهم، العبقرية التي تعود بأناقة للاستمرار في بناء التصورات التي تنعكس في ذاتها لبناء شخصيتها المتفردة، ومعمار الوهم دليل يتجدد للعودة إلى سلطة التصور التي تقصي الواقع بألوانه وأصواته وروائحه ومختلف إدراكاته الحسية لتبدأ سلطة الافتراض، جنة الوهم ومركز الالتذاذ بالرؤى التي لا نحتاج إلى العودة إلى الزمن كي يضبط تكرارها.

الرؤية والوعي

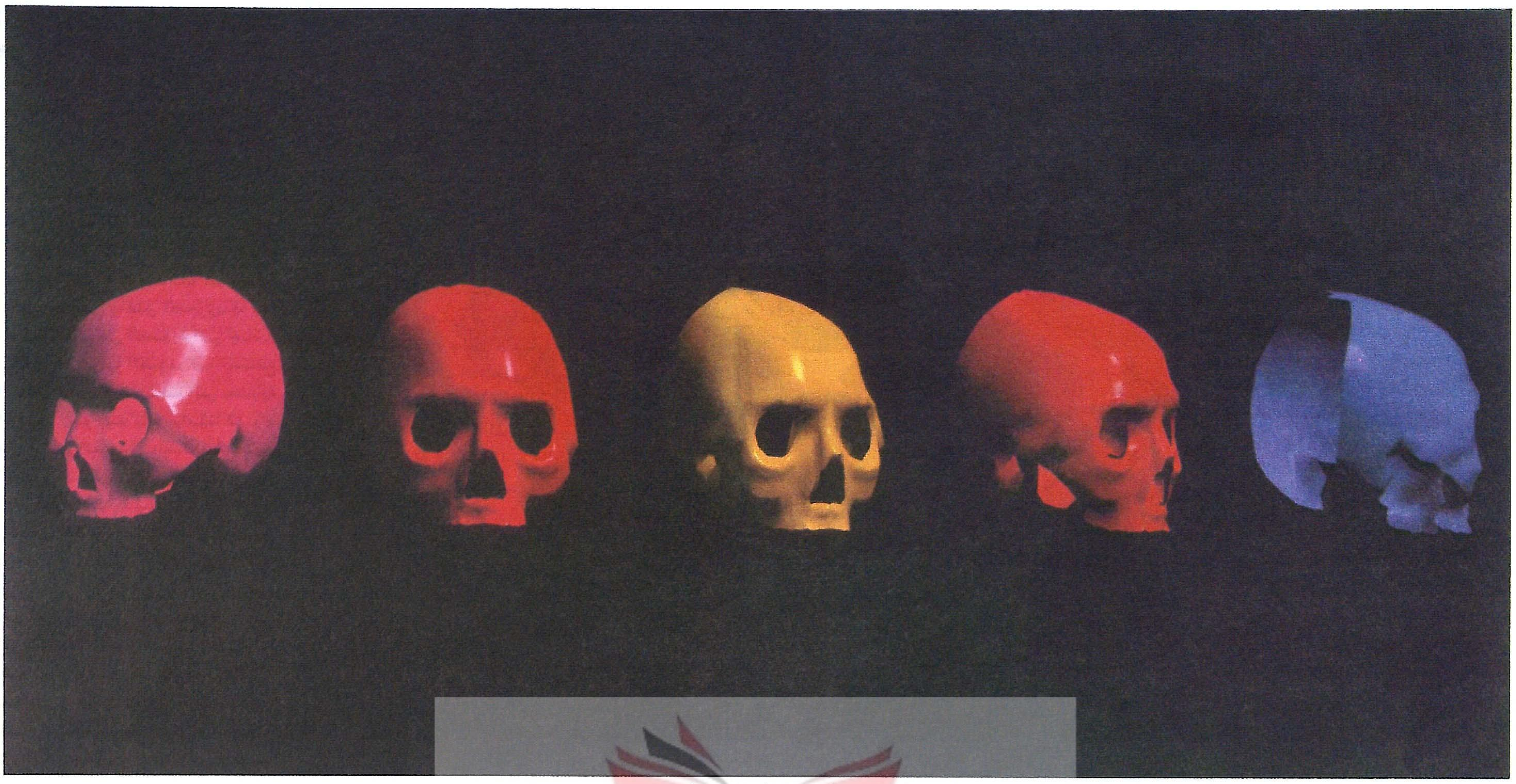
الأفكار، المواضيع، الحياة، الكون...

بقدر شمولية الكون واتساعه وامتداده، تكون الأفكار ساعية إلى التحقق لبناء موضوعات الإنسان، وهنا برزت مسألة ارتباط الموضوع بالزمان، فتبني قيودها وتقلل من إطلاقها. لقد أحس الإنسان سابقا بضرورة لا تناهي انتمائه إلى الكون، وقد عكس هذا اللاتناهي ضرورة التفكير الجمعي ودحض الأفكار الفردية لكائنات الوجود ... ينطبق ذلك على فلسفات وايديولوجيات لم تعد تلقى اهتماما في ظل تصاعد وتنافي الحس الفردي، وضرورة التميز الداخلي للفرد ككائن متكامل في عزلته، تؤمن له وسائل التقنية وسائط ارتباط (ما فوق اجتماعية) لا تعتمد نهائيا على الروح العضوية للكائن، وإنما على

تشكيل ورقي ٢٠٠٢ تركيب - روني وي

إمنحوا السلام فرصة ٢٠٠١ - ألبيرتو ليكاندرو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



خمس جماجم - چو لن

وهم التجلي الإنساني من خلال الحدود التي يسيطر بها الكائن على الزمان لبناء أفكاره، التي لم تعد مرتبطة بقاسم مشترك محدد لتحديد الموضوعات وماهياتها، وإنما بقواسم تحقق تجلي الكائن في طروحاته التعبيرية، وأهم هذه الطروحات (الصورة) التي ستمكن الإنسان من تحقيق أفكاره وتحويلها إلى محسوسات إنسانية كونية وهمية.

لقد اختفى الموضوع الأساسي للصورة لدى «هيجل» حين اعتبرها وهما بعيدا عن التحقق، وهذا ما أفسح له اعتبار الفكر قضية تطورية غير ثابتة تشمل «التفكير المتطور» الذي لا يعترف إلا بما هو حقيقي، وهذا المفصل مركز أساس للانطلاق بنظم التفكير المعرفية التي تستمد التوهم بها من اعتبارها ممارسات جمالية لما هو فوق الواقع أو التحقق الجمالي الحسي، خصوصا حين نعي أن الأمور لم تعد تقاس بالقيم التفوقية للعناصر أو الموضوعات أو الأفراد أو قيم تحقق الأفكار كمواد تعبيرية تهم مبدعها بقدر ما تهم الفئة الموجهة إليها.

الصورة في تطرقها للواقع، لا بد أن تمزج «الفكرة بتصورها» كي تخرج الأحاسيس المجردة من وهم تصورها، وإدخالها في حيز «الفعل البصري» المشكل للمادة الأولية أو الأساسية التي تؤلف علاقة «المتصور» بإمكانات التحقق التعبيري، وتحقق الفني في الماهية التي يستشكل على غرارها الوهم بها، بعد المرور بالمفاهيم السائدة مكانيا والخضوع للثقافة الشاملة والسائدة التي تجعل منه متناقضا لتحققه على الأغلب، ومتباينا مع كل ما يناهض تجليه على هيئة الحياة.

لقد اعتبر «فيشر» أن الرائع هو فقط كل حي، أو كل ما يبدو حيا، وهو لا يشير بالتأكيد إلى الحياة أو الحي بالاعتبار المتجسد في المعنى فقط، بل تمتد إشارته إلى المفهوم العام، كما تحدده تفاصيل وجوده الفعلي ... أي أن الأمر مرتبط بمفهوم «قوة الحياة» أكثر من ارتباطه بـ «واقع الحياة». وهذا يؤكد دور الوهم في تشكيل الحياة وما يسبغه عليها من مصادر تعبير طارئة على جوهر تحققها أكثر مما هي ثابتة في هذا التحقق.

إن رائع فيشر هو التربة الخصبة المحققة للصورة، المفهوم المتغير للتخيل الإنساني المنقسم بتغيره إلي تغير سائد وتغير طارئ، يحققان بالتجاذب أو بالتنافر بين الفكرة وإمكان تحققها، أي فيما بين الفكرة وشروط التخيل التي تعرض نظم تحقق هذه الفكرة وارتباطها بالأشكال أو بما يمكن أن توحي به.

الصورة إذن هائمة بين الشكل والفكرة، ولكل منهما سلطته على الحيز المعنوي لفيض الخيال، الذي يغلب طرفا على آخر، الشكل الذي هو ظاهرة ثابتة يحققها الخيال عن المتصور، ولا يمكن تغيير مواصفات تحققها إلا باستدعاء مفاهيم مغايرة ومختلفة تؤسس لبناء الأشكال الجديدة، إذ يبقى الشكل هو ذاته، أو ما استطاع تحقيقه من شروط وجود في الوهم تتعارف عليها الكائنات المتعاملة معه (سلبا أو إيجابا). ولا يمكن تغييره إلا بتغيير لغة صياغته أو سرده أو الهدف منه بلغة تقتحم الفكرة من الصورة، والمشاعر والأحاسيس التي سيجري استبدالها للتدليل على العلاقات الجديدة، التي تخلفها عاصفة الانقلاب الذي نحدثه في ظاهرة شكل من الأشكال، كونها حقيقة (مادية أو معنوية)، وعلى ارتباط شامل ولا متناه مع الواقعين الواقعي والافتراضي، مما نعتبره كونا فاعلا في تشكيل الشكل ذاته.

التحولات الذهنية

قد يغير التناقض - أحيانا - وجه الصورة، بسبب الإشارة إلى متغيرات تبلغ ذاتها (القوى المتصلة بمركز توليد الصورة)، وقد يكون لاصطدام المعاني الناتجة عن الصورة بالقوانين الأخلاقية والوضعية المتعارف عليها، ضرورة تؤدي إلى وضع حد لصراع الانبعاث من الانتهاء (اللامحدودية) مع الأوضاع المفهومية لسلطة الشكل ... هذا الصراع الذي يمكن اعتباره منطلق التحولات الذهنية لإنتاج وسائل تقلب التصور، وبالتالي تصوغ الخيال على صورة الحقيقة، أو أن هذه الحقيقة تستميل الصورة المتطورة، النائسة ما بين المصادفة وشروط تحققها التي يؤمنها الفعل الإنساني الخلاق، ليس في ظلال القوانين، بل في شمس تحطمها وتجاوزها، وفي نور الصراع الناشئ دوما مع الأشياء والأفراد والتصورات والنظم والقوانين لتحقيق عظمة الجديد ... الصائغ الحيوي لملامح وجه الصورة الجديدة ووهمها المتطور.

الصورة الجديدة إنما هي الصورة التي تقدم نفسها كأمر لا ينتهي أو يتحقق إنجازه، فهي مختبر للتفكير الدائم، وبهذا يمكن أن يكون بولوك قد أدرك القوى اللامحدودة للصورة في قرن كان يغادر تقاليد الصورة التقليدية، ويعلن ثورته على نمط التفكير الأوروبي «رسمي لا يأتي من مسند اللوحة، أنا نادرا ما أشد قماشتي على إطار قبل الرسم... أنا أفضل تثبيت القماشة غير المحددة على جدار صلب، أو على الأرض بالمسامير... وعلى الأرض أحس براحة أكبر، أشعر بالألفة لأني أحس بأني جزء من «الصورة»... ما دمت بهذه الصورة أستمر في الدوران حولها، أستغلها من الجهات الأربع، وأكون حقا في «الصورة»... إن هذا يماثل ما يفعله رسامو الرمل الهنود في الغرب الأمريكي ... حين أكون في الصورة لا أعي ما أنا فاعل، إنما يحدث ذلك بعد فترة التعارف التي أنشغل بها ... لا تحدوني مخاوف من اللجوء إلى التغيير، وتحطيم «الصورة الذهنية»... إلخ، فللوحة حياة خاصة بها وأنا أحاول أن أجعل الحياة تنبثق منها، وحين أفقد الاتصال مع اللوحة تضحي النتيجة فوضى ... ما خلا ذلك فهناك انسجام خالص، أخذ وعطاء بسهولة لتأتي «الصورة» على خير ما يكون».

إن انشغال «الصورة» ببناء ملامح للزمن على هيئة الجمال يجعل هذا الجمال عابرا وغير مستقر على حال، حاله حال الزمان، فكل ما يجعل المبدع منشغلا به يحقق ضرورة انتهائه والانشغال بقضية أخرى تدفن ما سبقها أو تفكك علاقة الرؤية بها، فتغدو الصورة حينذاك في إسار السكونية الجمالية التي لا ينعدم القصد منها وإنما ينعدم التواصل معها، كحامل لفعل اللحظة التي تبذر الصراع، صراع الرؤية والوعي به تحقيقا لرؤية شاملة لحقيقة كتب عليها أن تبقى تائهة حتى في لحظات انبثاقها الصدفوية من حواس الفنان أو ما وراء هذه الحواس، لتشكل رائع اللحظة ومنطقها وأسرار تحققها، بما في ذلك كل الأبعاد القياسية والتقديرية والافتراضية.

الصورة المنجزة تخضع لشروط رؤيتها رؤية بصرية حسية تقتضي الإلمام بقواعد هذه الرؤية، والاحتياج الإنساني لتحقيق عملية النظر إليها أولا، والانتقال من البعد المكاني إلى البعد الزماني المتجه في كل اتجاه، وكل ما سيتحقق على سطح «الصورة» باعتبارها قوة جذب للوهم وللتعبير عنه، واعتبارها النموذج المتحقق لما سيليها من نماذج صورية تحقق تسلسل الكامل للناقص باعتماد «الصورة النافية» أو «اللاغية» أو «الناسخة» لسيادة مفهوم الحاضر التاريخي الذي يحمل خبرة الصورة الماضية ويقدمها بامتياز لمعنى التطور الآيلة إليه.

يبدو أن التحديات التي تواجهها «الصورة» في تناقضها مع ذاتها، أو مع المتغيرات من حولها هي تحديات الفن التي واجهها في صعوده وتتاليه لبناء الرؤية الإنسانية وتطورات روح الصورة. وفي المقابل، فإن المستحيل اعتبار القصد من الفنون قصدا مستقرا، أو أنه يسعى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى هذا الاستقرار. وهذا ما ينطبق على أحوال الصورة في تحدياتها التي قد تقود - أحيانا - إلى التطابق مع الواقع، الذي يمتد إلى ما وراء المدركات الإنسانية التي نبلغها بالتأمل الوجدي لظاهرة الفن ... أي ظاهرة تحقق الصورة/الوهم، هذا المفهوم الذي تمتزج به روح الفنان وتصوره عن العمل الذي يسعى إلى تصويره، لا بل إلى الرؤيا الشاملة للعمل بوصفه معرفة تحاكي الإنسان المعبر عن هدف الفنون وغاياتها.

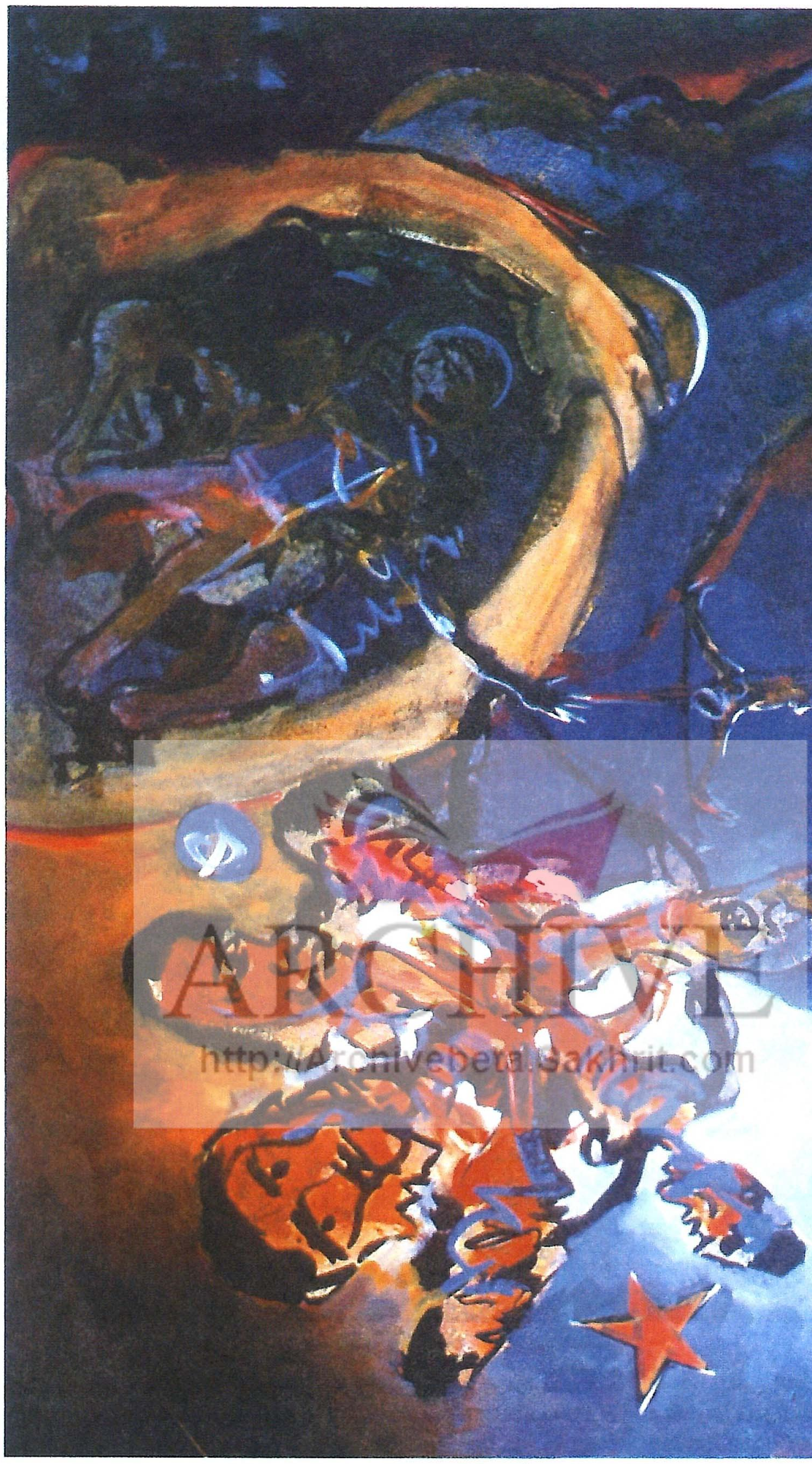
يذكر جان ماري شيفر في كتاب «الفن في العصر الحديث» قولا لشبنهور: «الكون الممثل في عمل فني ليس إلا «صورة»، ظلا، وإذن لا يتسنى له أن يصير موضوع شهوانية ... موضوعا لرغباتنا أو لأحقادنا ... أي لا يتاح له أن يصير دافعا لإرادتنا، ومنه انبجاس تلك الحالة الوجدية في التأمل المتجرد عن المنفعة: فإن إرادتنا توضع بين هلالين ما دمنا نتأمل عملا فنيا». وهذه الإرادة تشكل في تحققها ممارسة إنسانية واعية للفن، أي إمكان الكشف والتحيل لظواهر الوجود المطلق بوصفه وجودا محققا، وبوصفه وجودا ميتافيزيقيا محرضا على التأمل الإنساني ودافعا في اتجاه ملكات التدمير الوجدية التي تمنح المبدع وظيفته الحيوية في التجديد والتطوير، بحجب المرئي ورؤية المحتجب لمواجهة الحقائق وحشد المشاعر الإنسانية على هيئة «صور» لا متناهية تكون قادرة على إيصال حقائق التصور الظاهرة أو التنبئية، التي تكون على تماس مع تجليات الموهبة المحكومة بالحياة وانتقاداتها، إلى جانب «التاريخ الداخلي» لهذه الموهبة وما يحقق فعالياتها ومرجعياتها البصرية والجمالية والوهمية الضاغطة والموجهة باتجاه تحقق النموذج أو المشروع.

الإنسان العصيّ على الفهم

في التصور التشكيلي العربي - وحتى اليوم - لم تسع الفنون التشكيلية إلى ممارسة هذا «التاريخ الداخلي» باعتباره جذرا ومرجعية أساسية لبناء تصور العمل الفني، واقصد الإجابة المبتسرة على أسئلة الهوية المطروحة، إلى جانب إنتاج العمل الفني من قبل الأفراد والهيئات والمؤسسات والتوجهات النقدية، إذ لا يكفي مطلقا الإشارة إلى التراث البصري من دون اعتباره الأساس والماضي من حيث العلاقة به والانتماء إليه لتسويغ ما ينتجه الفنان العربي، وما يمكن أن تحققه الأجيال بعضها لبعض في إنجاز المهمة، التي من خلالها يمكن دراسة أو قراءة أو رؤية التجارب الفردية المتفرقة التي تختزل خيرات بعضها البعض ... وبالتكامل وليس بالنفي، والاتجاه إلى اعتبار كل لحظة إبداعية مشروعا للتحول في الأسلبة باعتبارها حدا للتوتر.

وفي المقابل ما زالت البنية العلائقية فيما بين الفنون العربية وفنون الغرب هي الأقوى والأمتن والأمثل قياسا بانتماء التجارب العربية إلى الإرث التاريخي البصري الإسلامي أو العربي، أو ما يمكن أن يشير إلى الانتماء إلى الحضارات التي تتالت على مناطقنا العربية، ولا بد من أن يتمثلها المبدع العربي اليوم ببساطة تفوق البساطة التي يتمثل فيها المرجعية الغربية النظرية والعملية المشكلة لجوانب الرؤيا التشكيلية في المحافل العربية، وبالتالي فإنها تبني الحافز لمحاكاة تجارب المبدعين في الغرب وخاصة «النموذج أو الأسلوب» الذي تمكن المجهود النظري الغربي أن يحقق سطوته على إبداع الشعوب الأخرى واستلاب مفاصل بناء «الصورة»، ابتداء من التقنين الذي تمارسه الدراسات الأكاديمية على المنجز التشكيلي العربي، وانتهاء باستبعاد القيم العامة للموروثات التشكيلية البصرية باعتبارها المشكل لثقافة «الصورة».

القطيعة التي طالبت بها أكثر من جهة حداثوية مع الماضي لتشكيل الحاضر مثلت دعوة لاستلاب ضمن استلاب أشمل، فهذا الأمر من المنظور الغربي ممكن التحقق، وخصوصا حين يكون الأمر غاية لتجاوز وحلقة جرى تحقيقها وتمثلها في حلقة جديدة تحتاج إلى دفع تصوري يقتضي القطيعة، بينما في مثالنا العربي فالتشكيل أو التصور الحديث لبناء «الصورة»، ما زال يعيش بمجمله طوباوية التوجه والتصور لالتقاط دلالات القوة التي يمكن أن تبرز القواعد التي سينطلق منها الفن العربي. وهكذا فإن الدعوة إلى القطيعة مع التصور التاريخي وإنكار ما لم يجر التعامل معه يصلح لأن يكون «فرصة نقدية» شديدة الهزء بالإبداع التصويري العربي، لأن هذه الدعوة تدفع الفنان إلى الانصياع أكثر لما يقع عليه من استلاب بصري تاريخي مارسه الغرب بوصفه مرجعا ومنتجا للفنون (المؤسسة قواعديا) منذ القرن الثامن عشر، والإشارة هنا لا تقتصر على الفنون المسندية أو النحتية وحسب، بل تشمل كل التقاطعات مع الفنون التطبيقية (العمارة والحدائق والملابس والخزف ... إلخ)، ولا تقتصر الفنون المؤسسة في الغرب على قواها الداخلية وحسب، بل إن النظرة الفوقية إلى فنون الآخر قد جعلت الدعوة إلى القطيعة أمرا يمارس بفجاجة مع السعي لتأكيد الحضور والتصور في العالم، وهذه النظرة ليست موجهة إلى الفنون العربية واعتبارها فنونا في «إطارها الإسلامي» فنونا تطبيقية ترقى إلى «التفكرية» أو الإبداع بالمواصفات التي أسست لها المؤسسة النقدية الغربية، بل إن هذه النظرة تمتد لتشمل الفنون الإفريقية وفنون أمريكا اللاتينية وشمال شرق آسيا ... إلخ.


الواقعة ٢٢ - شاكر منير الدين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يكتب شيفر في دراسته لفن العصر الحديث: «تكمن الملاحظة ذاتها بخصوص الفنون غير الأوروبية، حسبنا التفكير في التطور التاريخي لفن التصوير الياباني: إحدى الذرا العالمية للحفر على الخشب ... يمتد تاريخه على مدى ثلاثة قرون تقريبا، وتعرف أشكال تطور ملحوظة له بالانتقال من فجاجة «المورونوبو» إلى الإتقان التأليفي لـ «هارونوبو» ومن ثم إلى حسية «اوتامارو»... إلى قوة رسم (هوا كوازي) وأيضا الجو الشاعري عند «هيرو شيج» وممارسة «الأوكيو» الذي خضع لتحولات عديدة، كما عرف هذا الفن انقطاعا تقنيا وجماليا بالغ الأهمية ... أعمال الحفر هذه متعددة الألوان في القرن الثامن عشر، إلا أنها لا تحمل قيمة تفكيرية ذاتية وغنية بالمعنى التاريخي للكلمة ... إن التطور الفني لفن «الأوكيو» ينجم عن التفاعل المشترك لعوامل عديدة، وبشكل خاص تنوع طلبات الجمهور وأمزجة الفنانين وأذواقهم بإتقان تقنيات السحب (الطباعة) وبتعبير آخر ... يتصل الأمر بتطور متعدد الدوافع مبعثر عبر مجال اجتماعي واسع وآخر إيديولوجي من دون محاولة الفنانين أو الهواة لانتزاعه وغرسه في تاريخ (غائي داخلي).

أطلت في استشهادي كي أشير إلى النظرة التي تعامل من خلالها بعض التنظير الغربي مع فنون الآخرين، ولهذا فإني سأشير إلى ما يحتمله الرد حين أجاب الفنان الياباني توشيمو تسو إليماي على هذه النظرة من خلال سؤال كنت قد طرحته عليه في هذا الإطار فقال:

«دعنا نتحدث عن فهم اليابانيين للحياة، فما زال الإنسان عصيا على

مشهد بحيري ٢٠٠٢ - ملينيا دراغيشفتش

الفهم حتى في عصر العلوم التي تتطور باطراد، ولعل وعي ما يستحيل فهمه إنما يأتي من مفهوم الوجود وما يرتبط بعدم الاستقرار الحسي للأشياء الحياتية، واليابانيون يخفون قدرتهم وإرادتهم، ويحافظون على الخضوع الشرقي المبني على فكر يعتبر أن ثنائية الحياة والموت، التقدم والفناء في إيقاع الطبيعة، إذ لا وعي بالفردية كالغربيين ... فنحن غير مضطرين إلى امتلاك وعينا الخاص كمثال ... بينما يبني الغربي وعيه مسبقا بناء يعتمد على مثال أعلى»، ويضيف إيماي في إجابة أخرى:

«تتلمذت في الخمسينيات على يد مجموعة من الأساتذة أمثال ميشيل تابيه، جورج دوتويت، أونجاريتي، جان بولهان، أندريه مالرو، وارتبطت بصداقات مع سان فرانسيس، فوتريه، سولاج ... وقد كان لذلك تأثير في استعادة علاقتي ببلدي».

الحداثة الاصطناعية:

إذا عدنا إلى علاقة الصورة بزمن إنجازها، أو حاولنا أن نحلل هذه الرابطة فيما يخص المحمل التشكيلي العربي بالاستناد إلى «إنجاز الزمن في الذات»، وعلى رغم عديد المحاولات لرفع الغبن عن هذه الصورة باعتبار ما واجهته عربيا في النصف الثاني من القرن العشرين، إنما يقع في إطار المواجهة للكساد الذي لحق بمصداقية اللوحة كمشروع ثقافي، ويضيف الناقد أسعد عرابي إلى هذا الأمر «أنوية وأنانية الفنان العربي وإن كانت تمثل رد فعل على صدمة ثقافية تميزت بها مخالب النظام الثقافي العولمي الجديد». وبالرغم من هذه الإشارة القسرية إلى العولمة إلا أن الغاية الأشمل كانت توجيه اللوم، ليس إلى اللوحة العربية بل، إلى الفنان العربي في سلوكه اليومي والموقفي مشككا بأجيال الشباب وحريتهم في اختيار السبل التصويرية الملائمة لظروفهم. وقد جاء في العلاقة الملتبسة بين الفنانين العرب في كتابه «وجوه الحداثة في اللوحة العربية» الذي صدر في إحدى دورات بينالي الشارقة: «شردت اللوحة بالنتيجة عن بعدها التأملي - الروحي، وتحولت من فعل إبداعي طاهر، إلى سلطة ثقافية تسويقية إعلامية، متداخلة في تواطئية مؤسساته، تشهد من خلال انتشار الفنون وفق هذه الآلية انطفاء وجوه، والتماع أخرى دون معيار، ليصبح القزم عملاقا والمعوق لاعب سيرك. يستمر غموض هذه الحال بعد موت الفنانين، تقام الاحتفاءات والعروض الماسخة وتردم رمال المكابرة والإهمال ذكر من يستحق التخليد، تحفظ أعمال الأول على ارتباكها في متاحف خاصة وتتبعثر تحف الثاني أو تباع بأبخس الأثمان في أسواق نخاسة الداخل والخارج. إن الأزمة التي يعانيها الفنان العربي ترد من مجتمع التشكيل العربي، وإذا كان المحترف العربي لا يحتكر هذه الصراعات والأحقاد التنافسية فإن مماحكتها، والعصبية، والثأرية، بلغت حدود القبلية والعصبية أحادية الذوق والرأي والمصلحة، يشطب الآخر بإشارة الضرب التعويذية نفسها التي يشطب بها رجل الكهوف طريدته على جدار الرسم».

هكذا يرى الناقد الأزمة نابعة من الداخل المتصارع على بناء تصوره فولكلوريا وعبثيا واستهلاكيا، مشوش الذاكرة ومخصيها بالحداثة الاصطناعية المستوردة، ومتهالك التشبث باستشراقية الذات الملفحة بأشباح هوية التعريف ... الحرف، الوشم، التعويذة، التميمة، الخيمة والدلاية، والمركب والحمل ... الهودج والحريم والطربوش والبابوج وبقية ما احتوته دكاكين الغرب تجاه الشرق، بينما يرى النقاد والفنانون العرب المقيمون في الغرب أنهم يقومون «بدور سفير ثقافي متقدم في محترفات الغرب».

وبغض النظر عن التشكيك وبث الشبهات، فإن أهمية الصراع ليست دائرة حول الجوهر التصوري للفنون العربية، وبدلا من الانخراط في إغناء الموقف الصراعي حول العمل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفني وصلته بقيم التعبير النوعية وعمليات تحققها فكريا، يظهر الأمر وكأنه مرتبط بالتوصيف الخارجي للفن ليبدو كأنه سجين إشكالياته التي يعيشها الفنان العربي بدءا مما ذكرناه وانتهاء بمن يعتبر هذا الفنان حائرا بين طليعة (بودليرية) وأخرى (رامبوية) أي بين حداثة تخلص للماضي وأخرى تتنكر له وتدعو إلى ولوج المستقبل دون أسف على تهديم الماضي وقطع الصلة به.

لا جدال في أن الآراء النقدية المختلفة ستبقى من دون فائدة ترجى منها إن لم تستطع تقديم نفسها على أنساق تحكم وتقيم وتدرس وتحلل الظواهر المختلفة والاتجاهات المتوحدة في توجهاتها وخلفياتها، بما يجعل الآراء تجتمع حول بؤرة يسهل التركيز عليها للانطلاق منها، واعتبارها مركز التحول سواء داخل النسق الواحد، أو باجتماع الإنسان للحكم على البناء البصري الذي يقتضي المعرفة الكاملة للعلاقات متعقدة الدلالات لدوائر الظروف المحيطة بإنتاج «الصورة»، والتي تبني في النهاية النسق العام الذي يحتوي على الإسهامات الفردية أو القطرية أو الأممية. ولا بد من الإشارة إلى عدم ضرورة تحقيق التساوي في هذه الأنساق، أو توازن المعايير وإنما الوصول إليها من خلال الظروف الإيجابية أو السلبية، مما يساعد الحركات النقدية في توسيع مجالات الكتابة في نقاط غياب الدلالات التي تحققها «الصورة»، وهي تدل باستمرار على محدودية رؤيتنا لها لاستمالة بلوغ حالة الكمال في الرؤية.

هذه النقاط التي يشكل الفراغ ساحة اشتغالها، الفراغ الذي هو السطح المباشر، أو المادة أو هو العالم بشموله وتناقضه ورمزيته ولا تناهيه في الوهم، العالم الذي هو علاقة «الصورة» بالغاية التي تبرر تحققها، والعلاقة تشير إليها لربط الصورة. هي في جوهرها المعنى الفني، الجمالي، أو المعرفي أو الحركي ... إلى ما هنالك من المفاهيم المعنوية التي تبني الفراغ ووهمه، أو السطح، أو مادة العمل الفني لتحيله من سديم إلى مكان، ومن مكان إلى سديم ينموان زمنيا في حركيتهما التي لا تقتضي الانتقال إلى الأمام أو الأعلى أو أي اتجاه واحد. وإنما عبر التقدم أو التراجع أو النوسان ما بين الماضي والمستقبل (حدود معارفنا)، حيث تكون الحركة تغيرا وتبدلا لحظيا في مسارها الذي هو مسار البحث الإنساني الشامل عن الحقيقة.

والحقيقة في العمل الفني ليست عناصر بنائه بالتأكيد، ليست الألوان أو الأفكار ... إنها التصورات التي لا حدود لها، ولا يشكل الوهم أو الخيال ضفافا لها... والتعامل مع العمل الفني ليس له أول أو آخر فهو كل متكامل، ليس في الخط ولا في اللون وحده ... ولا يمكن استنتاج أجزاء من بعضها، فالعمل يهدف إلى محاولة الإيصال للمشاهد أو المشارك والكل يتألق ليبهر الشعور، ويعبر عن رؤية خاصة بالفنان، فليس للوحة وفق (د. سامي أدهم في كتابه «ما بعد الحداثة») أجزاء مفردة، أو مساحات منفصلة، إنها كل واحد... وفضاء واحد.

الصلة مرة أخرى

بعض الكتابات الحديثة في مجالات النقد الفني تتطرق إلى كثير من الأمور التي تعتبر العمل الفني كلا متكاملا، وتعبر عن القلق إزاء ما أضاعه الفنان العربي في تخبطه خلف المتغيرات الناشئة في الغرب، وإلى جانب هذا التخبط نلمس الحصار الهائل الذي عاشه الإبداع من كافة النواحي ذات الصلة بالديموقراطية وحرية التعبير والاعتقاد ومشروعية التصدي للانهيار الأخلاقي والقيمي، والذي نكتفي بالإشارة إليه كأحد المحاور الأساسية التي عاناها الإبداع العصري بعامة، والتشكيلي بخاصة. حتى أن هذا الصراع قاد المبدع والناقد معا إلى بناء علاقة تعتمد على التغريب والإحالة والتورية لإخفاء بعض الانفتاح الذي تطمح إليه التيارات الفنية المعاصرة لتقول كلمتها في مواجهة المتغيرات الحضارية. هذه الإحباطات كانت تؤسس لإيقاع متجدد، سيكشف بالضرورة عن اتجاه جديد للفنون نلمس ملامح وجوده عبر الأزمات التي أدت إلى إغلاق ما يقارب مائتي صالة عرض في باريس في السنوات الخمس الأخيرة من القرن العشرين. وإذا كانت فضائح المتاحف والبنوك وأصحاب الشركات لا تكفي لتلمس ما يصيب الحركة التشكيلية العالمية من تبديلات، فإن التوجهات النقدية والفلسفية، منذ منتصف الستينيات وبداية السبعينيات، قد استطاعت تثبيت مقولات ما بعد الحداثة كتمهيد أولي لأنظمة فنون العولمة، التي حققت في الربع الأخير من القرن المنصرم تزايد التبادل والهجرة والانزياح الفني.

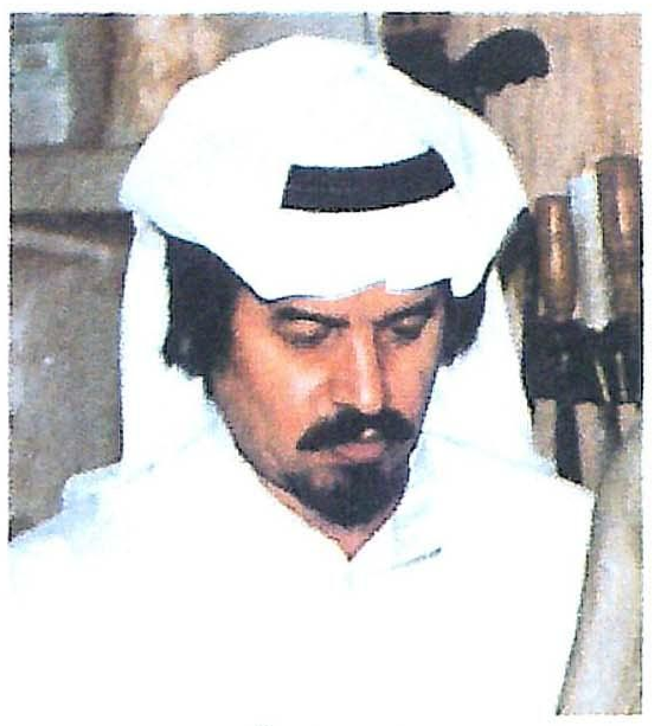
وبدلا من البحث الذي قام به الفنان الغربي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين عن النور ومصادره، وينابيع الإلهام الذي سيدفع بحركات التجديد سبلا إلى الأمام، فإننا نلمس الهجرات الجديدة لمن يبحث عن الفضاء والفراغ والصحراء كمحرضات للخيال الفني ومولدات للتصور، بعد أن حاصر العلم والتدفق الصوري الإلكتروني وأنوار الهلوجرام هذا الفنان الغربي... وعلى رغم ما يشير إليه بعض النقاد عن «قبول أوروبا مثلا لمقاسمة دورها الاحتكاري للفنون مع القارة الآسيوية»، فإن مركزية الفنون في أوروبا تبقى مستولية على صنع قرار النقد المحترف لأنها تملك المؤسسات النقدية والصحافة المتخصصة والنشر المتكامل في هذا المجال، إضافة إلى التراكم الأكاديمي الرسمي الذي لا يمكن استعادة أهمية دوره لاستقطاب فنون العصر وتحريكها دونه، خصوصا أن هذا النقد استطاع هضم الهجرة التي جرت منذ منتصف القرن الماضي من شمال شرق آسيا إلى المراكز الغربية وبخاصة اليابان والصين وتايوان وكوريا وفيتنام، الأمر الذي أدى إلى دمج الكثير من فلسفات الشرق مرة أخرى في مجالات الفنون الغربية الجديدة.

رسم ١٩٩٤ حبر على جريدة - حسين شريف

أخيرا أكرر السؤال الذي أشرت إليه في كتابي «أوهام الصورة» ونحن نفتتح القرن الواحد والعشرين، إلى أين تمضي الفنون العربية؟ وما الذي يؤخر حركة النقد عن أن تكون فاعلة في تجسيد العلاقة فيما بين الفنون العربية ومثيلاتها في العالم؟ وهل ستذوب ما بنته سابقا الطموحات النهوضية في مناخات العولمة بعد أن بدأ الفن في المركز يتجه إلى مفاهيم الفراغ والصمت والوهم ومواقع انتفاء الأثر التي تحيل مباشرة إلى القطيعة مع المرجعيات لبناء نسق مختلف يولد دلالاته الجديدة برفض العلاقات التقليدية ما بين «الدال والمدلول» في السرد البصري والطموح إلى لا نهائية الدلالة المتوقعة من هذه العلاقة، وهو المبدأ الذي قدمه ميشيل فوكو حول الإزاحة المعرفية التي تمثلت في الانتقال من الإنسان أو العقل البشري كمصدر للمعرفة إلى اللغة في جبرية تشاؤمية لافتة للنظر؟

قد تبقى العلاقة التشابكية صفة من صفات ما يربط الناقد بالعمل الفني، ولن نقول التصادم، وفي كلتا الحالتين فإن عدم ثبات وجهات النظر أو أنماط التفكير سيؤخر مرة أخرى المحامل التشكيلية العربية عن لعب دورها في الوسط الفني العالمي، وقد تبقى المنجزات الفنية صيغا ومشاريع بعيدة عن بناء تقاليدها بنتيجة التغيرات السريعة.. موضوع العصر. وسنبقى نردد أن جذور أزمات الفن التشكيلي العربي ستبقى عالقة في حقول النقد الذي لم يبلور نظرياته، وسيبقى ضحية هذه العلاقة التشابكية المتلقي الذي ينتظر أن تتفتح أمام عينيه فراديس النظر الافتراضية الممثلة لروح العصر ◆

المألوف في حياتنا أن نكرم المبدعين في كل المجالات، بعد مماتهم، وكثيرا ما نكتشف إبداعات الكثيرين بعد رحيلهم عنا، وقد عاشوا حياتهم مغمورين. ونقر بأن هؤلاء لو لقوا من الرعاية والتشجيع والحوافز ما يلقاه الأقل منهم إبداعا وعطاء، لكانوا ذوي شأن، ولتركوا لنا إرثا نعتز به أكثر مما تركوا، وهذه القاعدة، على الرغم من ظهور استثناء لها في السنوات الأخيرة، حيث كرم أدباء وفنانون في حياتهم، أشد ما تكون إيلاما للإنسان الذي نكرمه حتى في مماته، فبغض النظر عن كل الفئات، فإن ما يخلد الفنان هو فنه، ولذلك حين يغيب الثرى فإنه ليس في حاجة إلى لحظة نعيش معه فيها بالبكاء وكلمات الرثاء، فربما كانت الدموع والكلمات بالنسبة إليه في حياته وساما نمنحه إياه وهو غائب عنا.


عيسى صقر

عيسى صقر.. عشق الوطن نحتا

عبدالرسول سلمان - الكويت

وتأكيدا، فإن الكثيرين ممن رحلوا كانوا معوزين إلى حد الفاقة، لكن التعفف وعزة النفس جعلاهم يظهرون على غير ما هي عليه حالهم، من دون أن نبحث عنهم وفي واقعهم.

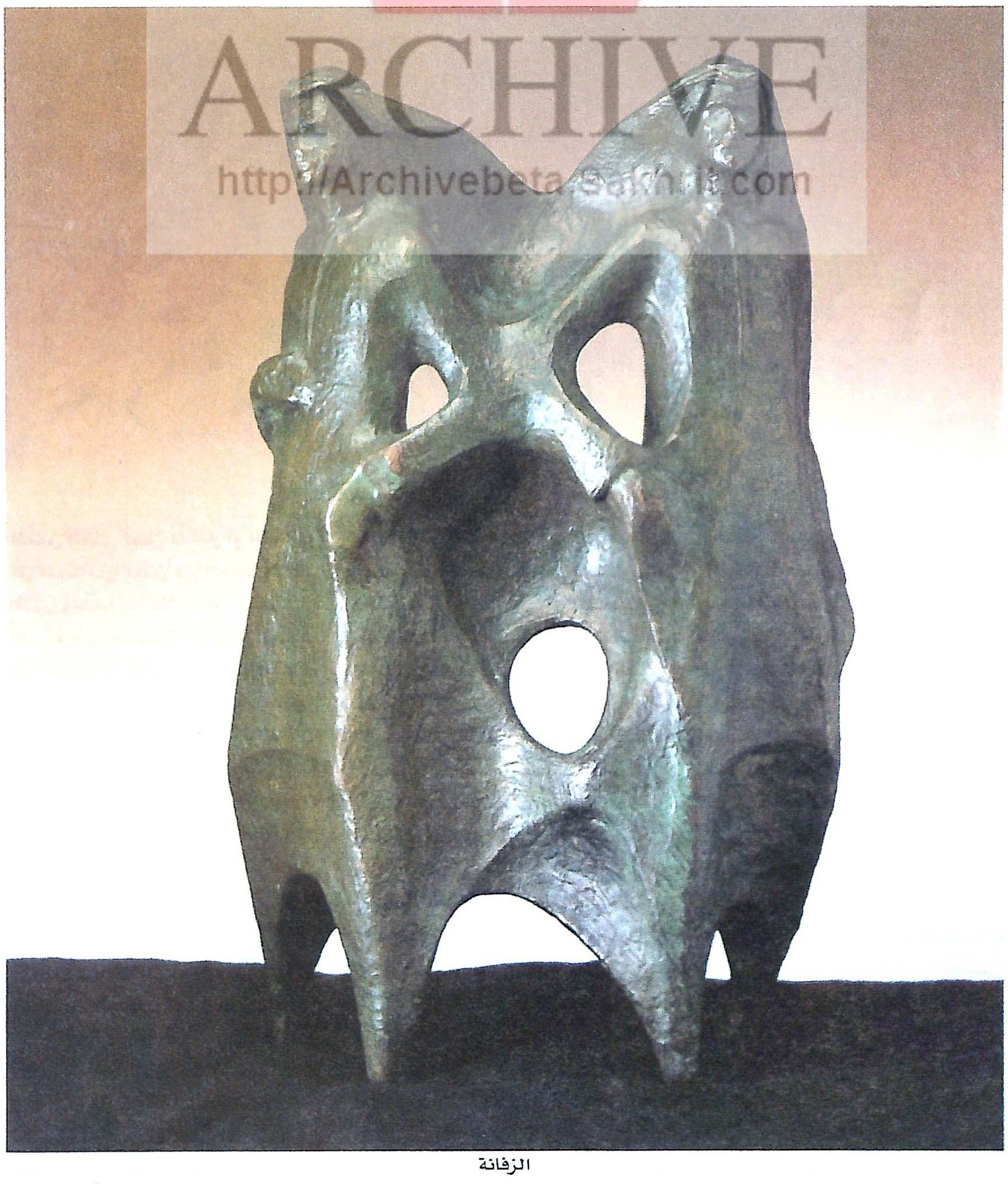
وفي يوم ١٧ مارس عام ٢٠٠٠م، وفي مدينة روجستر في الولايات المتحدة الأميركية بمستشفى مايو إكلينك، ودعت حركة الفن التشكيلي الكويتي الفنان والنحات الكويتي عيسى صقر، حيث كان له باع طويل في دفع مسيرة الفن خطوات إلى الأمام.

تجسيد الفكرة المباشرة والعاطفة الواضحة

الفنان عيسى صقر صاحب موهبة فنية يذكيها طبع مرهف، واستعداد فطري مما مكنه من الاستجابة إلى مؤثرات البيئة ومظاهرها، بل إنه اندمج مع البيئة وخلع عليها من أحاسيسه ووجدانه، حتى أصبح هو والتمثال الذي ينحته، أو الطبيعة التي يتأملها شيئا واحدا.

يقول مشليه: «كيفما يكن العش، يكن الطائر»، ويعني بذلك أن الطبيعة هي المعلم الأول للفنون، وأنها تلهم الفنانين آياتها الخالدة.. فهناك تأثير من الطبيعة، والبيئة، وتأثر من الفنانين، ولكن ما مظاهر هذا التأثير في نتاجه الفني؟

من يتتبع نتاجات الفنان عيسى صقر يجد أن البيئة والطبيعة الكويتية استهوته، فأقبل عليها يستلهمها ويتأمل ما فيها من عادات وتقاليد إلى غير ذلك من مظاهر البيئة التي لا يحصيها العد، في إطار من الفن التشكيلي ذي الفكرة المباشرة والعاطفة الواضحة دون التواء أو


الزفانة

تعقيد.

ويمكن القول بأن الفنان عيسى صقر عاش البيئة الكويتية، وعبر عنها بكل ما اعتمل في داخله من قلق وصدق، بمراحلها المختلفة والمتعددة وغاص في تياراتها.

يقول هربرت ريد في كتابه «الفن والمجتمع»: «يحاول الفن في جميع نشاطاته الأساسية أن يحدثنا عن شيء ما، حول الكون، حول الإنسان أو حول الفنان نفسه، إن الفن طريق للمعرفة، وعالم الفن هو نهج للمعرفة ذو قيمة للإنسان، شأن عالم الفلسفة أو عالم العلم، في الواقع إنه فقط عندما نقر بوضوح الفن كطريقة للمعرفة إنما نميزه عن سائر الطرائق التي بواسطتها يتوصل الإنسان إلى فهم بيئته....».

يؤمن برؤية شكل الصورة في المادة الأولية

تميز عيسى صقر بصدق حواسه، بأنه لم يخضع في تطور أساليبه الفنية بشكل ثابت الذي يأتي منه، مهما كان ثراء هذا الشكل، فقد استطاع أن يستوعب القديم، ويتأمل الجديد واكتشافاته وجوهره، ثم يترك لخياله أن يتمثل كل المعطيات بعد أن يتفاعل معها ليخرج بصماته هو، وقسماته هو، وعطاءه الخاص.

فهو يجمع بين إيمان مايكل انجلو في رؤية شكل الصورة التي ينوي إبداعها ضمن المخطط المسبق في المادة الأولية، وبين إيمان هنري مور بالفراغ، وتأثر محمود مختار بالفن الفرعوني، وحب رودان للشكل الإنساني، فهو يقول: «بالنسبة إلى الفنانين العرب تأثرت بالفنان محمود مختار، وأعجبت بإبداعه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رقصة

الفني الفرعوني، وتأثرت بأعماله الإنسانية البسيطة، كما تأثرت بالفنان الإيطالي مايكل أنجلو وروادن الفرنسي، وهنري مور الإنجليزي...».

ويقوم جمال منحوتات الفنان الراحل عيسى صقر على أن البيئة، قد تحولت إلى صورة لأفكاره، فقد تشكل كل جزء منها وفق «فكرة تعبر عن إحساساته الذاتية»، غير أن إعادة خلق هذه الأشكال بمواد مختلفة مثل الخشب - الجبس - المعدن - البرونز - الطين... هي وحدها من مهارات الفنان، تعد خطوة جديدة في الفن التشكيلي الكويتي. فليست هناك مهارات جديدة تتطور بالفعل فحسب، مثل الإحساس بالاستخدام المملوء بالحساسية إزاء الطين، بل تنشأ أيضا إمكانات تخيلية للأشكال المختلفة عن الأشياء الموجودة في الطبيعة، فالتخيل الخلاق، كما هو معروف، هو معرفة ما هو ممكن، وهو يصدر عن الظروف الحقيقية للحياة والمشكلات التي تنشأ حتى يجري حلها. ومن هنا ينشأ عند الفنان عيسى صقر تنوع للأشكال وقد عممت من أجل إحياء التراث، وكل شكل من هذه الأشكال هو شكل مختلف يمثل فكرة محسوسة عند الفنان ذاته.

ولكن ماذا بشأن الانفعال الذي يولده جمال منحوتاته؟

للإجابة عن هذا التساؤل لا بد لنا من التمعن في أعمال الفنان عيسى صقر، فإننا نجد أنها تمثل في جانب منها حرية المرأة، فالبيئة والواقع والتراث عند الفنان عيسى صقر هي أن الحرية لا تقوم على الحلم بالاستقلال عن القوانين الطبيعية، بل على معرفة هذه القوانين. وفي الإمكانات التي تقدمها لنجعلها تعمل بطريقة منسقة تجاه غايات محدودة، لهذا نجد في معظم أعمال الفنان عيسى صقر أن الحرية تتمثل في السيطرة على ذاته.

غير أن كل خطوة إلى الأمام في الحضارة.. هي خطوة تجاه الحرية، وأكبر شيء لافت في أعمال عيسى صقر... هو واقعيتها أو نقلها الأمين للواقع، غير أن هذه الخطوط المنحنية والتماثلات المختلفة التي يتعامل بها في تشكيل منحوتاته لا تمثل الواقع تماما، ويعني هذا أن هناك مهارات متطورة عند الفنان عيسى صقر.

يُشكّل الإنسان في مادته من الفن:

وإذا تابعنا أعمال الفنان عيسى صقر النحتية، فإننا نجد أن هناك تكرارات للخطوط المنحنية والتماثلات: فالشكل من جميع الجهات منقسم إلى مساحات تكاد تكون متماثلة: خطوط منحنية تمتد من الأعلى إلى الأسفل، وكذلك الخطوط المنصهرة في السطوح الغائرة والبارزة ما هي إلا تكرارات لكل منها، تعطي توازنا وجمالا ورونقا للمنحوتة، وتعكس مقدرة الفنان على تكوين أشكاله المتنوعة.

وصار الموضوع الذي يؤثر معالجته هو جسد المرأة، فراح ينحت تماثيلها جالسة مرة وقاعدة أخرى مضطجعة تارة وواقفة تارة، وهو في ذلك يحرص على احترام النسب الطبيعية لجسم المرأة، فهو لا يشعره هذا الجسم... إن همه الأكبر هو بالطبع أن ينحت تمثالا يخضع كل عنصر من عناصره: الرأس، الذراعين، الصدر، البطن والساقين إلى متطلبات نظام تشكيلي فيه منحنيات متماوجة، ويحيط بمفرغات تبرز المستدق بشكل موفق جدا، إذا بنا أمام مجموعة رائعة من التماثيل بدءا من: «المروس - خزف ١٩٦٣م، البخنق - برونز ١٩٧٣، الأمومة - خشب ١٩٧٦، العاصفة برونز ١٩٧٧، الأمومة، برونز ١٩٧٨، لعبة الحجلة - برونز ١٩٩٠م»، إلى غير ذلك من الأعمال التي من بينها يبدو تمثال: «فرحة التحرير» برونز ١٩٩٢ والتي أنجزها بعد الغزو العراقي الغاشم للكويت، أكثر حنانا وأكثر حساسية، غير أن هذا التوازن فيه توازن قوى الجسم لا التماثل المجرد، وإبراز الأردية هو انتصار للإيقاع الذي أبدعته أصابع الفنان الحساسة، وقد أوحت به التقويسات الناعمة للقماش نفسه، وقد شدته الجاذبية إلى أسفل وحركة تثني الجسم من تحته، فهو يشكل الإنسان في مادته من الفن.

المرأة تفتح له النوافذ في بصره والأبواب في روحه

الرشاقة والنعومة قد أيقظتا، بصورة طبيعية، الاهتمام بجسم الأنثى، حتى أصبحت المرأة عند عيسى صقر هي الموضوع الأساسي لديه، وقد

لاقى التنغيم الرقيق الناعم لشكل الأنثى تقديرا جميلا، وإلى هذا أضيف عالم جديد للجمال إلى الرصيد الفني، وبهذه الواقعية الجديدة أصبح النحت عند عيسى صقر أكثر إنسانية وأقل ابتعادا عنه.

وتمثل المرأة عند عيسى صقر قاسما مشتركا أو محورا في أكثر ما أنتجه طوال رحلته مع الفن.

يقول عيسى صقر: «... وحواء في نظري هي فعلا مصدر للجنس البشري.. هي الأم التي تحمل بين ضلوعها تلك العاطفة السامية الرقيقة التي تغمر بها أبناءها حنانا وعطفا وحبا. وهي الزوجة التي تحيل حياة زوجها إلى جنة وارفة الظلال بما تغمره به من حنان رقيق وعواطف جياشة حلوة، وهي الأخت الإنسانة التي يحتاجها الأخ إلى جواره دائما».

فهو يقترب من جبران في تناوله للمرأة: «أنا مدين بكل ما هو أنا إلى المرأة منذ كنت طفلا حتى الساعة. والمرأة تفتح النوافذ في بصري، والأبواب في روحي، ولولا المرأة الأم والمرأة الشقيقة لبقيت هاجعا مع هؤلاء النائمين الذين يشوشون سكينة العالم بغطيطهم».

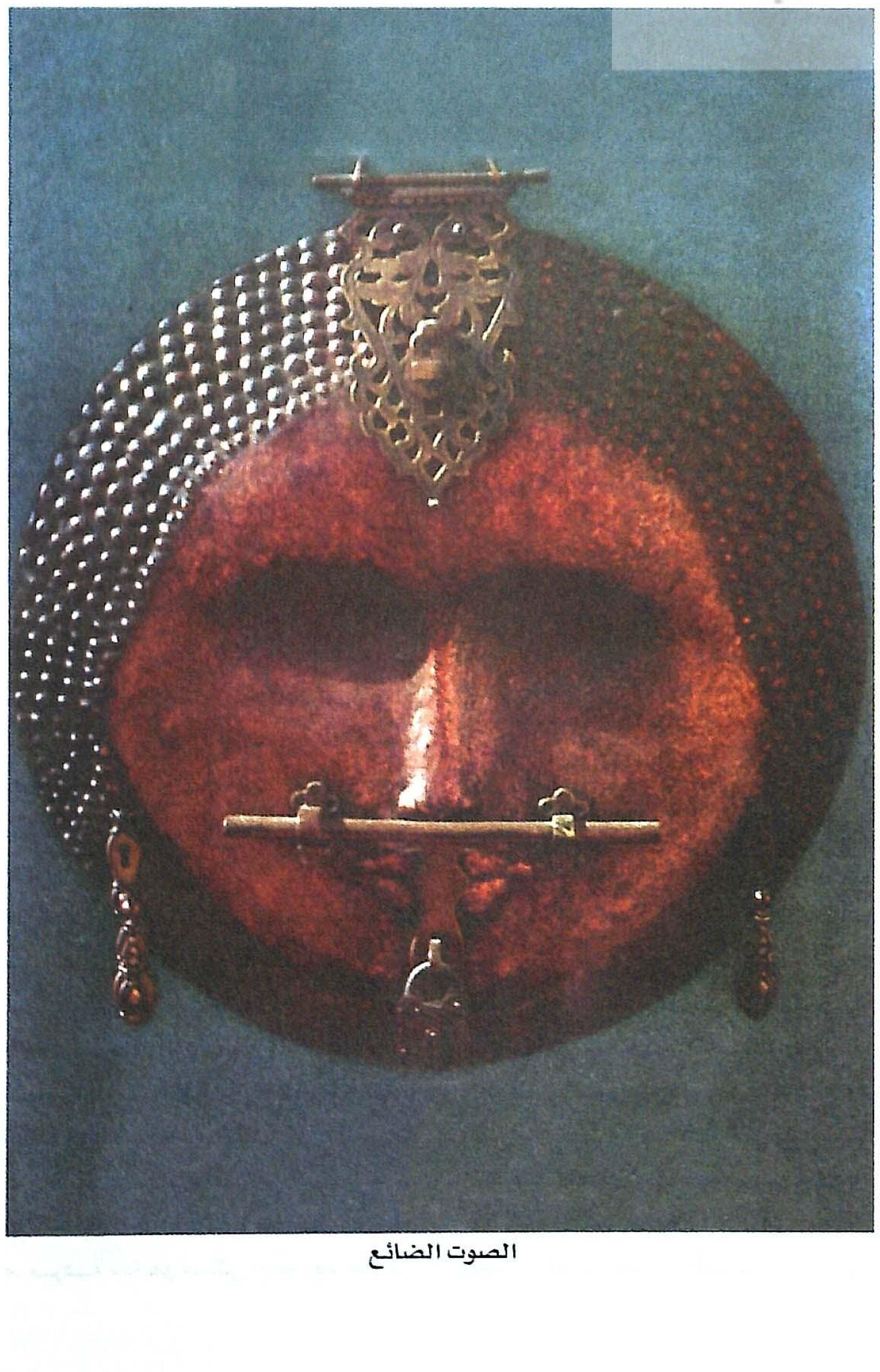
من هنا يأتي عشق الفنان عيسى صقر وحبه للمرأة، فيتناولها على عدة محاور خلال رحلته الفنية التي امتدت طوال أكثر من ربع قرن في الجانب الذاتي والموضوعي، والميتافيزيقي، ويترجم هذا في بدايات عالمه الفني في أعماله الخزفية: «المراهق» ١٩٧٢م - «العطش» ١٩٧٢م - «الحرام» ١٩٦٩م.

وتميزت هذه التجارب بذلك النوع المجهض الذي يكتنفه الغموض والبؤس، فكان الحب عبئا حائلا بينه وبين السعادة التي كان يطمح إليها أي طفل صغير، فنجده يغرق فيها غرقا.. فتملك عليه وجدانه والعالم من حوله بلاحساب.. ويعبر بلا قيود، ويأخذ بعناق المرأة، حتى لنحسبه عاشقا في معبد الحب كما في أعماله: «سجين الحب خزف ١٩٦٩ - شهيد الحب - رخام صناعي ١٩٧٩ - العناق، زيت ١٩٨٦، ذكريات، برونز ١٩٨٢م». إلى غير ذلك من الأعمال النحتية التي تؤكد نظرة الفنان إلى المرأة كموضوع يعلو كل رغبة حسية قديمة لتصبح المشاركة الإيجابية في صنع البطولة الجماعية للإنسان، بل إن الحب يأخذ لدى الفنان على التوازي مع المرأة بعدا جديدا.

يقول الفنان عيسى صقر «من تجربتي الفنية أحس أن كل إنسان - والفنان كذلك - لا يستطيع أن يعيش بلا خيال، وأحلام ما وراء الواقع، على أن يكون هذا الخيال مركبة تنطلق أساسا من الحقيقة التي نعيشها إلى حقيقة أخرى بعيدة عن إدراكنا المادي، وإذا تعدى الخيال إلى أبعد من ذلك، كان خرافة، وهدما للقيم الأساسية التي نعيشها».

لقد مهد عيسى صقر طويلا للوصول إلى هذه الرؤية المكتملة التي بدأت باهتة في بداياته، ثم أخذت تنضج وتنضج حتى حدودها في أبعاد جديدة... ولكن المنية أوقفته عند هذا الحد ◆

الأمومة



الصوت الضائع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المعايش للفن التشكيلي يرى أن العمل الفني هو الذي يتقدم إلى الفنان ليبرزه لا العكس، وبتعبير آخر، ليس الفنان هو الذي يرسم اللوحة، وإنما هي التي ترسمه، كما أن إبراز اللوحة متأخر جدا على زمن تكوينها الحقيقي وشكلها الأخير، فالشكل الذي نراه هو المحطة الأخيرة التي يصل إليها القطار بعد سفر طويل قد يصل إلى ألوف السنين الشمسية.

قضية للمناقشة

المتلصصون على الفن التشكيلي

سميرة اليعقوب - الكويت

ويخطئ الفنان حين يظن أنه يرسم لوحته وحده، فهذا وهم كبير، إن البشرية كلها والتاريخ بكل امتداده، وكذلك الأحياء والأموات يشتركون مع الفنان في رسم لوحته.

الخطوط مثلا، قميص جاهز لاستيعاب أجساد كل الوجود، طرائق التفكير والتعبير والنظر إلى الحياة والأشياء والانفعال بها، كلها قمصان معلقة في خزانة الذاكرة وتبحث عمن تريده.

طبعا، بعض المشاغبين من المتلصصين يستطيعون أن يرتدوا ملابس أشقائهم الكبار، ويستطيعون أن يقصوا ويفصلوا ويعدلوا القمصان التاريخية على مساحة أجسادهم، ولكن القماش يبقى قماشا ينتسب إلى مصدره، وإلى أول من فصل عليه، والخيوط القطنية والأزرار والبطانة تبقى هي هي.

كل هذا يدل على أن اللوحة الفنية تنتمي مائة في المائة إلى زمان مركب يمد جذوره طولا وعرضا في أعماق أعماق الأرض ملتصقة بمنشئها.

وعلاقة الخطوط باللوحة علاقة فيها ملامح كثيرة من لعبة الصداقة، فهي تبدأ كما تبدأ كل العلاقات بين طرفين برغبة في احتلال مساحة، فلا نعرفها من إقليم لا نعرفه.

اللوحة جسد لا يعرفه الفنان، فراغ بارد يبحث عمن يغطيه، ومرفأ مفتوح لكل البحارة، ولكل صيادي اللؤلؤ.

اللوحة كأي صديق، يجب أن تتقن أصول اللعبة معه، وتعرف قواعد الصيد لما فيه واجتذاب فرائسه. فالحضور الفني يتوقف إذن على شطارة اللوحة والفنان وعلى استعدادهما النفسي والعقلي لتقبل العشق.

يشعر الفنان أحيانا أن اللوحة مستعدة فيمارس الرسم معها بنجاح، وأحيانا كثيرة يشعر بأنها لا تريد فيرمي بفرشاته وينصرف.

كل شيء في العالم يمكن اغتصابه إلا الفن.

حين تبدأ الفرشاة في ملامسة جسد اللوحة، تبدأ مترددة ومتلعثمة وخائفة من الفشل، فعملية الإبداع كلعبة الصداقة لا بد من التعرف على طبيعة الطرف الآخر، وحدوث الألفة والملاءمة والصعود تدريجيا إلى حالة العشق.

الفن إفراز إنساني، وللإنسان لذتان، لذة في أن يعيش التجربة، ولذة في أن يسجلها ويمنحها شكلا.

فالتجربة إذن شرط أساسي من شروط الإبداع، والفنان الذي لا يعاني لا يستطيع أن ينقل معاناته إلى الآخرين، كالمرأة التي تريد أن تصل إلى الأمومة من دون المرور بمراحل الحمل والمخاض. والواقع أن الحلم وحده عاقر، والحالمون لا يملكون القدرة على إنجاب الأطفال.

ولكي نصور العشق لا بد من أن نموت عشقا، والمقلدون والمتلصصون تبقى تجربتهم باردة محرومة من زخم الحياة وحرارتها.

وطبيعي لا يجد الناقد أي صعوبة في التفريق بين لوحة باردة وأخرى تحول العمر إلى قوس قزح.

ما أكثر الفنانين الذين يعيشون على تجارب غير تجاربهم، ويأجساد غير أجسادهم، فيستعيدون أفكار فلان، وعبثية علان، ولا معقول ترتان، وسادية هذا وشهوانية ذاك، ونهم أي...

إن استعارة المواقف الحضارية بهذا الشكل المجاني والاعتباطي يحرم أعمالنا الفنية من الشرط الأساسي لكل عمل إبداعي، ألا وهو الصدق، وحين يغيب الصدق يتشابه خط الفنان المولود في الكويت بخط الفنان المولود في فرانكفورت، وتسقط الهوية الذاتية، والهوية الوطنية والهوية القومية والهوية الإنسانية.

وواقع الساحة الفنية يشهد تعدد الجنسيات للأعمال المعلنة، وازدواج الشخصيات التي تنسبها إلى نفسها. والنتاج حرم النكهة الخاصة التي تميز الدخيل من الأصيل والدعي من الشرعي.

إن الفنان النزيه يجب أن يتحرر من فن الخديعة، ولا يستعمل العدسات الملونة في النظر إلى ما يصدر عنه، ولا يقبل أن يكون شاهد زور على نفسه أو على بيئته، أو على مجتمعه، في محاكم الفن الوطنية أو القومية أو العالمية.

إن شرف اللوحة جزء من الشرف الفني، والشرف الفني موقف إبداعي ينتقد التاريخ ويصححه، ويغير مجراه، ويظل كما هو كعبة القصاد، الشرف الفني.

والفنانون المجيدون هم أولئك الذين كانوا وما زالوا أكثر ولاء لشرفهم الفني.

سرقات المشاغبين قد تكون للتكنيك أو للفكرة، أو للوحة أو تصوير للوحة أو بجزئية منها أو لأسلوب الفنان.

والصحوة الفنية الآن تشهد حصرا للسارقين وللسرقات، لتعرية مواقفهم، ونشر فضائحهم، وتبصيرهم بقيمتهم.

والسؤال الذي يطرح نفسه: من الذي يحاسب هؤلاء المشاغبين من الهواة وغيرهم؟ ومتى نحاسبهم؟ عند العرض أم بمجرد التوقيع أم عند البيع؟ على الكل أم على الجزئية في اللوحة؟ على الفكرة أم على التكنيك أم على مجرد أسلوب الفنان؟ أيتركون بلا تجريم؟

إن الأزمة التي نعيشها هي أزمة أخلاق، ولو أنصف هؤلاء أنفسهم، ووثقوا اقتباسهم بتحديد المصدر، لشرفوا بالأمانة، ونأوا بأنفسهم عن مواطن الاتهام.

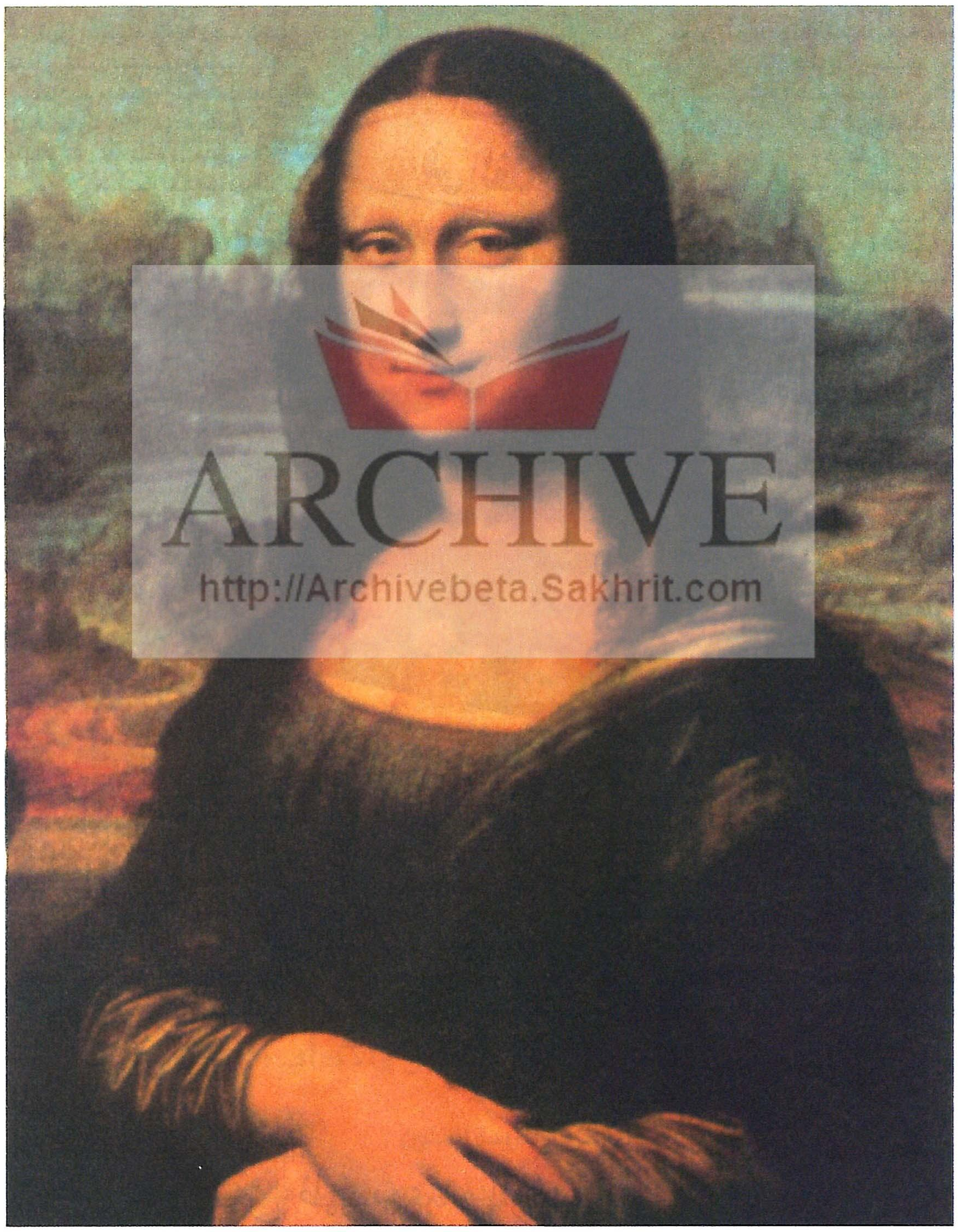
إنني أنادي بضرورة وضع قانون لحماية الملكية الفكرية.

ويجب أن يكون رادعا وقويا، يعاقب الفنان المتلصص بعدم المشاركة في المعارض، كما يعاقب الحكم اللاعب الناشز بالطرد أو التوقيف عن العمل.

وكفى بمن يسطو على فكر الغير إثما أنه لا يسيء إلى نفسه فقط، وإنما يسيء إلى بيئته الخاصة، وبيئته العامة وإلى ثقافته ومجتمعه، حين تكتشف سرقته وتسقطه من عيون الآخرين وتظهر ضعفه النفسي، وخلله التكويني، وتهلهل عباءته الأخلاقية المتستر بها.

وإذا كان الفنان، وهو ترمومتر العصور، ينحدر بنفسه إلى هذا المستنقع الآسن، فكيف لدولته أن ترفعه إلى مصاف المتقدمين وهو غير جدير بالاحترام؟

الأمر يتطلب موقفا حازما وشجاعا لمحاربة هذه الظاهرة التي بدأت تعمل عمل السوس في نخر عظام العطاء الفني التشكيلي، في غيبة من الضمير ورغبة في الظهور ◆



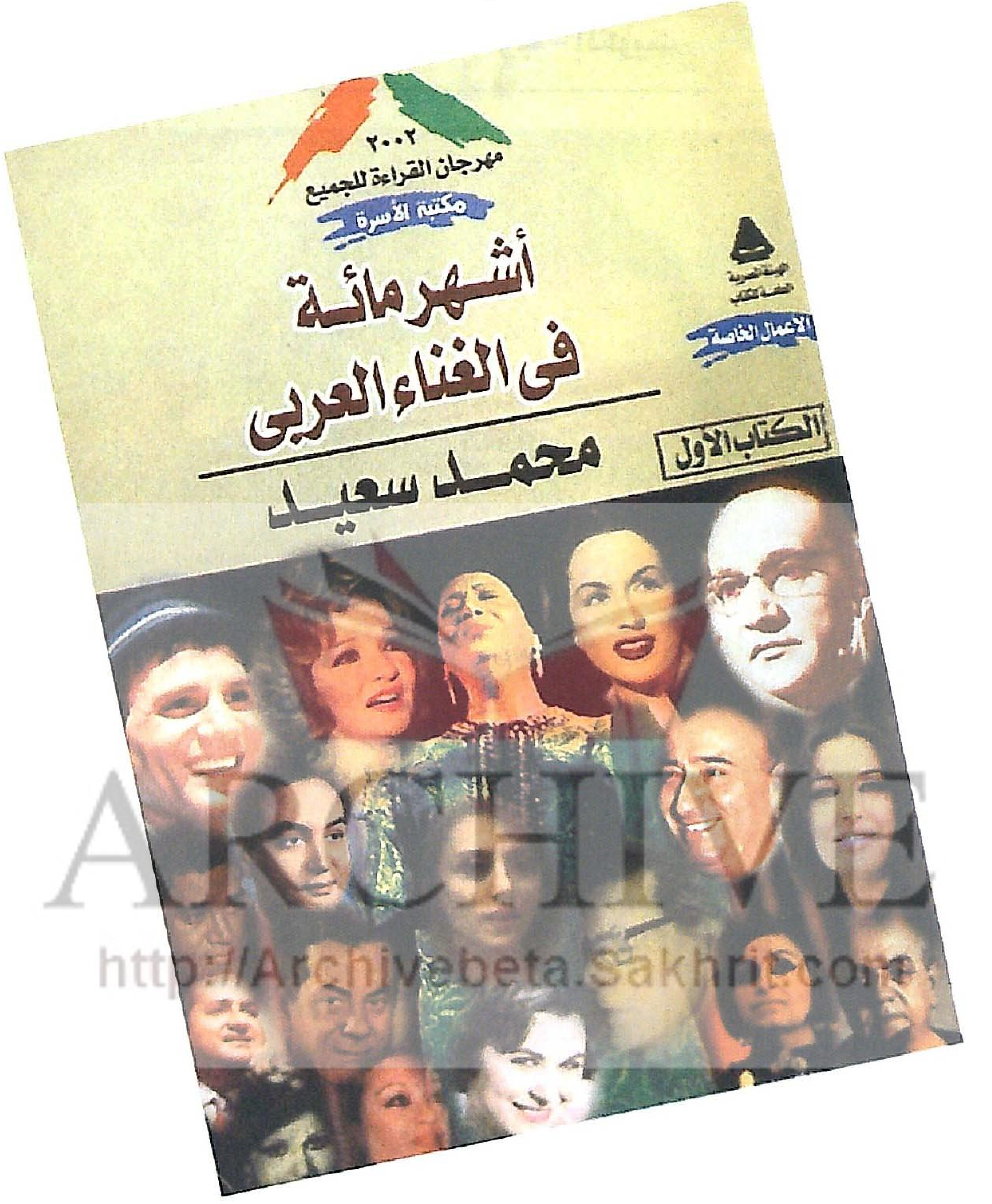
لوحة الموناليز التي طالها النسخ والتزوير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعاني المكتبة العربية قلة الدراسات والكتب التوثيقية عن عمالقة الغناء، وتكاد تنصب معظم الكتب التي تصدر بين فترة وأخرى على «العموميات» تقدم في الغالب معلومات يعرفها العامة، لذلك أخذت الهيئة العامة للكتاب في مصر - مكتبة الأسرة - ومن خلال مهرجان القراءة للجميع، على عاتقها مسؤولية تقديم دراسات عميقة حول العديد من القضايا التي تهم المجتمع ومن بينها مجال الغناء.

رواد الموسيقى والغناء العربي

عبدالمحسن الشمري - الكويت



يأتي الكتاب الأول عن «أشهر مائة في الغناء العربي» لمؤلفه محمد سعيد ليسد بعض هذا النقص، خاصة أن المؤلف قد عاش عصر نجوم الغناء والتقى بهم عبر العديد من البرامج في السبعينيات، وتعرف إلى تفاصيل حياة الكثيرين منهم.

يقول المؤلف في تقديمه للكتاب: «تهاوت قلاع الغناء الرصين وأصبحت مستسلمة لجحافل الغناء السخيف التي قويت شوكتها وصعد شأنها وأصبح لها أركان حرب يخططون للهجوم والاجتياح الذي أقلق المسامع وأفسد الأذواق، واقترب، أوكاد، من الضمير والوجدان العام، الذي نتمنى له أن يصمد أمام هذه الموجات آملا في حقبة قادمة مشرقة تنهي هذه الموجات القبيحة التي أعان عليها غياب المقياس الموضوعي وضياع المسؤولية الفنية ونشوز الأداء المركب والمتوافق الأنغام».

ويضيف «حان الوقت لتصمت هذه الموجات القبيحة ترقبا لقدوم الموجات المشرقة، وحان الوقت ليتفق الموهوب مع الدارس مع المتذوق المخلص والمؤمن بالصالح العام لكي نبحث معا عن نغم مفقود قال عنه جمال عبدالناصر ونحن نعبر كبوة اليمة: «ليتنا نعثر على نغمتنا الصحيحة والمناسبة».

ومن الطبيعي جدا أن تكون سيدة الغناء العربي أم كلثوم التي أطربت الأجيال بفنها وصوتها على قمة الهرم، وأن تتصدر الأصوات، فنحن ما زلنا نردد «عظمة على عظمة يا ست»، على رغم غيابها منذ أكثر من ٢٧ عاما، وما زالت مبيعات أشرطتها وأسطواناتها تحقق الأرقام القياسية في تأكيد نجوميتها وتفوقها، وأيضا في تأكيد موهبتها الفريدة التي ما زالت على رغم كل المتغيرات تتصدر النجوم.

والمؤلف محمد سعيد كان محقا عندما قال في معرض تناوله لشخصية أم كلثوم «هي حقا الهرم الرابع، وهي ذروة الإبداع في فنون الغناء العربي، وإذا كانت ناطحات السحاب والمباني العملاقة لتشغل العيون والعقول لبعض الوقت، فإن هذا لم يقلل عبر العصور من الاهتمام والاحترام والإعجاب والبحث عن سر خلود الأهرامات الثلاثة وعبقريتها البنائية، ومنذ فجر التاريخ وإلى اليوم - وها هي «ثومة»، بفعل مكانتها الفذة وهذه الاستمرارية الجماهيرية تصبح الهرم الرابع عبر كل هذه المكانة وفي أسرار كل هذا الذيوع والخلود».

ويتناول المؤلف مميزات صوت وغناء أم كلثوم، بدءا من قوة الصوت الهادر وسعة تردده وحلاوة مذاقه، مرورا بدقة مخارج الألفاظ وفصاحة النطق السليم واستعمال نبرات الصوت «الطبيعي» على حد قوله، ورفضها التقليد والاعتماد على موهبتها المعجزة.

ويتطرق المؤلف إلى بداياتها في الغناء وأفلامها وأعمالها الغنائية سواء القومية والوطنية أو روائعها الدينية وأغاني الحفلات العاطفية والوصفية وقصائد الفصحى، حيث تعاونت مع ١٤ ملحنا، كما يشير إلى الحملات الضارية التي تعرضت لها بعد سنوات من رحيلها وتحت مسميات عدة، لكن سرعان ما ينهار معظم هذه الأباطيل ويبقى صرح أم كلثوم عاليا شامخا، ويبقى معه فنها الجميل ولمحات من عطائها الوطني الذي لا ينسى.

ويأتي موسيقار الأجيال محمد عبدالوهاب بعد أم كلثوم لا سيما أنه ملأ الدنيا وشغل الناس، وبقي يتربع على عرش الموسيقى العربية ما يربو على ثلاثة أرباع قرن من الزمان.

”
سبق ظهور عبد الوهاب في ساحة الغناء المصري عدة مراحل مهمة تجسدت في أجيال مبدعة ازدهر معها المسرح الغنائي وغناء التطريب القديم
“

ويشير المؤلف إلى أنه سبق ظهور محمد عبدالوهاب في ساحة الغناء في مصر عدة مراحل مهمة تبلورت في أجيال شامخة، ازدهر معها المسرح الغنائي وغناء التطريب القديم، وكان من أبرز أعلام هذه السنوات عبده الحامولي، سلامة حجازي، محمد عثمان وسيد درويش.

إن الأخير أحدث تحولا مهما في شاطئ النغم العربي، وبعد رحيله كان وصول محمد عبدالوهاب إعلانا وامتدادا لهذا الهرم في تيارات الأنغام العربية. واهتم عبدالوهاب بالأغنية الفردية، واستفاد من تطور أساليب التسجيل التي تحفظ الإنتاج الغنائي، كما أعطته السينما فرصة بقاء أعماله بالصوت والصورة كتلك الأفلام التي أخرجها له محمد كريم وهي «الوردة البيضاء»، «دموع الحب»، «يحيا الحب» و «يوم سعيد».

ويتحدث المؤلف عن مرحلة الاقتباس والتطوير في فن وموسيقى محمد عبدالوهاب فيقول: «تتضح مرحلة الاستعانة بالأعمال الغربية التي تصل إلى حد الاقتباس الذكي في عدد كبير من أعمال عبدالوهاب، وهو أمر لم يسهم في كشفه العديد من الأسباب على رغم شيوع شأنه، وهذه الأسباب تعود إلى فقر الثقافة الموسيقية وأزمة النقد الغنائي، إلى جانب تمكن عبدالوهاب من فن الإعلان الذي جعله يقف على حقيقة مهمة، وهي كون الصحافة أحد أهم رموز هذا العصر، فبدأ من خلال صفحاتها يرسم صورة زاهية لنفسه، يكبر بها وهو يصغر من شأن الآخرين وحتى يبدو للمتابع غير المدقق كأنه وحده في الساحة.

ويعدد المؤلف بعض الأمثلة الصريحة من هذه الاقتباسات التي استعان بها عبدالوهاب في الحانه وحشده في أغنياته ووجد من يصفق له، ولم يجد من يشير إلى استعارته أكثر من ٢٥ مازورة من أوبرا عايدة في أغنية «أهون عليك»، وتنقله بين كونشيرتو الكمان للموسيقار السوفيتي خاتشادوريان وتنويعات الموسيقار شوبان واجتهادات المؤلف الفرنسي فرانك بورسيل في لحن «إنت عمري»، وكذلك اقتباسا من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بيتهوفن في السيمفونية الخامسة وسواها.

وبين المؤلف النجاحات الكبيرة التي حققها عبدالوهاب، إلا أنه يشير إلى أخطاء ضخمة لهذا الموسيقار الكبير منها: التصوير غير الملائم للكلمات في لحن الأغنية الذي وضعه عبدالوهاب لأغنية «الأرض الطيبة»، وكذلك الاستعراض الفني الذي قدمه في فيلم «لسانك حصانك» إخراج عباس كامل، وكذلك عدم إكمال مشروعه الذي ظل يتحدث عنه طوال خمسين عاما نقصد به استكمال تلحين أوبريت «مجنون ليلى» ويقصد بذلك الصورة الغنائية التي غناها مع أسمهان وعباس فارس.

ثم ينتقل محمد سعيد إلى اسم ثالث من أشهر مائة في الغناء العربي وهو عبدالحليم حافظ، فيشير إلى أن العندليب الراحل هو أبرز من قدم الأغنية العاطفية في الزمن الحديث، عاونه على تحقيق هذا أن صوته من الأصوات الحالمة والرقيقة، التي وجدت منذ البداية في ألحان كمال الطويل ومحمد الموجي وجهد بعض الآخرين قنوات التوصيل المهمة والمؤثرة.

ويتابع المؤلف: «إن الذكاء الفني والذكاء الاجتماعي والزاد الثقافي مكّن العندليب من كل هذه النجاحات التي عرفها في حياته، ولهذا كان التقدير الذي يلقاه حتى بعد رحيله عن الحياة، فتراث عبدالحليم الفني يدعم أيضا ما نذهب إليه بشأنه، فرصيد العندليب بلغ نحو ٤٥٠ أغنية منها ٣٥٠ أغنية في الإذاعة وتسجيلات الأسطوانات والحفلات والتسجيلات الخاصة وتسجيلات التلفزيون، إلى جانب مائة أغنية في السينما من خلال ١٥ فيلما من بطولته وفيلم واحد كانت أغنياته تمثل ربط الأحداث فيه» وهو فيلم «أدهم الشرقاوي».

> يصف الكتاب وديع الصافي بأنه سيد الطرب وفيروز بالحالة الجمالية نادرة التكرار وفايزة أحمد بالكروان ونجاة صاحبة الصوت الحريري ومحمد عبد المطلب عاشق الموال

ويتناول المؤلف الفنانة شادية التي أخلصت لفنها فكانت مثالا للمرأة في أكثر من صورة وفي أوضح من نموذج، ويتناول المؤلف أفلامها التي حققت الكثير من الانتشار حتى أصبحت نجمة الشباك الأولى، كما يتحدث عن تميز أدائها وأساليب غنائها وتعاونها مع عدد من الملحنين خاصة منير مراد الذي لحن لها عدة أغان منها «واحد اثنين» «سوق على مهلك»، «دبلة الخطوبة»، «يا سارق من عيني النوم»، «خمسة في ستة»، «حبيبي آهه»، «القلب معاك»، «على عش الحب»، و «إن راح منك يا عين». ثم يتحدث عن أخصب فترة عطاء الفنانة شادية، وهي المرحلة الثانية من مشوارها الفني عندما تخلصت من آثار الطفولة ووضحت معالم صوتها. ويختتم المؤلف حديثه عن الفنانة شادية مؤكدا «أن شادية هي اسم على مسمى لأن شدوها يعني مرونة التعبير، ليس فقط بمكونات الصوت ولكن بملامح الوجه، مصحوبة باختيار نبرة الصوت الملائمة، ومضافا إليها موهبة الحضور وصفات النجومية غير العادية التي أهلت لهذا الصوت الاستقرار في الوجدان، على الرغم من الحزم في إعلان قرار الاعتزال، وترك ساحة الغناء لقلة نادرة من أصحاب الأصوات الحلوة، وكثرة باغية من أصحاب الأصوات المثيرة للآلام والأوجاع».

ومن الأسماء اللامعة التي يتحدث عنها المؤلف المطربة اللبنانية فيروز باعتبارها حالة جمالية نادرة التكرار، فصوتها ناعم يحمل بحة «مليحة» قد تبدو أحيانا عندما تندمج فيروز في الأداء وكأنها تعبير عن عصبية الصوت وشدة انفعاله كما يشير محمد سعيد في كتابه.

ويتحدث المؤلف عن المراحل التي مر بها غناء فيروز، بدءا من مرحلة الأغنيات التي قدمتها من ألوان الغناء العربي المتأثر بطرائق التلحين المصرية، وفي محاولاتها مع حليم الرومي الذي وضع لها لبنات البداية ومرورها بمراحل أخرى، حيث تعرفت على عاصي الرحباني وتعاونهما الذي أثمر أغاني عربية جميلة، ثم تعاونهما مع عدد من الملحنين مثل محمد عبدالوهاب وتوفيق الباشا وزكي ناصيف وخالد أبو النصر وإلياس رحباني وغيرهم.

يتناول المؤلف في كتابه «صوت ليلى مراد» الذي قال عنه المايسترو عبدالحليم نويره إنه يشبه هديل الحمامة، ثم تناول شخصية فريد الأطرش الذي تفرد بشخصية فنية مختلفة عن شخصيات من عاصروه، حيث كان له مع عناصر الموهبة والمثابرة وحفاوة استقبال الناس لفنه مقدمات النجاح والبقاء في المسيرة الفنية لعالم فريد الأطرش في حقل الموسيقى والغناء وعبر أكثر من وسيلة أوضحتها السينما الغنائية.

ويشير المؤلف إلى أن فريد الأطرش كان يجسد في غنائه الحلم العربي بالوحدة والاتفاق والتكامل.

أما المطربة فايزة أحمد التي لقبها بالكروان فيتحدث عن مراحل تغريدها عبر أكثر من بداية فنية خاصة منذ أن كانت صغيرة وفي سنوات العمر الأولى، حيث كانت تعشق صوت الراحلة أم كلثوم، ثم فرصتها الأهم في الغناء في حفل الإذاعة المصرية الذي أقيم في الإسكندرية ليلة ١٥ مارس عام ١٩٥٦.

ويصف المؤلف المطرب وديع الصافي بأنه سيد الطرب الذي يشبه صفحات الكتاب المفتوح، وحيث تعرف إلى عالم القوافي والأوزان في الشعر، ومن الكلام الموزون إلى النغم والموسيقى، ومن خلال صحبته في طفولته لجده الذي كان من هواة قرض الشعر، ومن الاندماج في موسيقى الشعر إلى صحبة جميل الألحان وعشق الموسيقى والغناء عبر تأثره في سنوات البدايات بغناء أم كلثوم.

والغريب أن المؤلف يضع رياض السنباطي بين أهم مائة في الغناء العربي. ومن الأسماء الأخرى التي تضمنها الجزء الأول من الكتاب نجاة، حيث يقول عنها إنها صوت حريري مستعار لمطربة نشأت بالفطرة، ومحمد فوزي «غناء السهل الممتنع»، ومحمد عبدالمطلب عاشق الموال، الصوت الأجش الجهير، وسعاد محمد التي يعتبرها أفضل من غنت دور «أناهويت» الذي يمثل علامة بارزة ومهمة بين الأشكال التي وضعها فنان الشعب سيد درويش وقدمها أكثر من مطرب، لكن سعاد محمد أدتها بصوت أكثر لمعانا وتوهجا، ومحمد قنديل، صاحب الموالين الأخضر والأحمر، ونجاح سلام التي ورثت عن أبيها عشق الفن، وسعاد حسني التي اعتبرها من الأصوات الغنائية المهمة، فهي صاحبة صوت فيه توافق وذكاء ومرونة يتسم بالرقة واللطف والشعور الحساس، ومحرم فؤاد الذي يمتلك طاقة صوتية وتوهجا في الأداء وغناؤه فيه الكثير من مقومات الغناء الجميل، وكانت السينما الغنائية هي المعبر المتين الذي انطلق من خلال صوته ثم عرف كيف يقف على أرض ممهدة جعلت السينما، وهي وسيلة انتشار الفيلم الغنائي، تقبل عليه.

محمد سعيد في كتابه «أشهر مائة في الغناء العربي» كان متحمسا ومنجذبا إلى تلك الأصوات التي غنت في السينما، وركز كثيرا على إنجازها على هذا الصعيد، وأغانيها في هذا المضمار، والمتابع للأسماء التي جرى اختيارها يلحظ ذلك في اختياراته وكأنه يريد تأكيد مقولة أن السينما هي طريق نجومية أي مطرب، ولكن هل هذه هي الحقيقة؟

الجزء الأول من «أشهر مائة في الغناء العربي» ركز بشكل خاص على المطربين البارزين الذين ساهمت السينما في ظهورهم وإبرازهم.

وعلى رغم الملاحظات يظل الكتاب مفيدا بمعلوماته وطريقة تناوله لهؤلاء المطربين، لا سيما أن مؤلفه هو أحد النقاد البارزين منذ سنوات طويلة في مجال الموسيقى والغناء ◆

قسيمة اشتراك
جريدة الفنون
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

السيد رئيس تحرير جريدة الفنون «المحترم»

تحية طيبة وبعد، أرجو قبول اشتراكي في جريدة الفنون، وإرسالها على العنوان الموضح أدناه:

الاسم: ....
العنوان/ص. ب .... المدينة: .... الدولة: .... هاتف/العمل .... المنزل: ....

معلومات عن الاشتراك ومدته: ☐ اشتراك جديد ☐ تجديد اشتراك ☐ سنة ☐ سنتان

قيمة الاشتراك:
■ دولة الكويت: أفراد : ٨ د.ك — مؤسسات : ١٢ د.ك
■ الدول العربية: أفراد: ٢٤ دولارا أمريكيا — مؤسسات: ٣٦ دولارا أمريكيا
■ خارج الوطن العربي: أفراد : ٣٦ دولارا أمريكيا — مؤسسات: ٤٨ دولارا أمريكيا

نوع الاشتراك: ☐ أفراد ☐ مؤسسات

تصدر الشيكات باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

ترسل القسيمة مرفقة بقيمة الاشتراك على العنوان التالي: جريدة الفنون - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - ص.ب ٢٨٦١٣ - الصفاة الرمز البريدي ١٣١٤٧ - هاتف : ٢٤٢٠١٩٩ - ٠٠٩٦٥ - فاكس ٢٤٣١٥٩٤ - ٠٠٩٦٥

من المثير أن تتكئ أمة بعظمة بريطانيا على مجد فرد جعلت من إبداعه أسطورة بحجم عظمة حضارتها، فانتقلت بصورة شكسبير من إبداع الفرد إلى بناء أسطورة المجد في المسرح.

أصبحت عراقة المسرح البريطاني، الذي أرسى دعائمه شكسبير، صورة أصلية ليس من تراث هذه الأمة وحسب، بل من مجدها الحضاري المتفرد أيضا، حيث استثمرت بريطانيا هذا الفن ليكون جسرا للعبور الحضاري الثقافي والألق المتجدد لعراقتها التاريخية، لهذا تبدو أهمية كتاب «المسرح في بريطانيا» لرياض عصمت مضاعفة، إذ يكشف لنا الكتاب دور المسرح في خلود وريادة هذه الأمة من جانب، ويلقي الضوء الكاشف على المسرح البريطاني، وصور تألقه وفعاليته في بناء الحضارة الإنسانية، وريادة الأمم من جانب آخر، حتى غدت لندن - إضافة إلى كل ما تملك من ملكات حضارية - عاصمة المسرح في العالم.

استمد عراقته من إبداعات شكسبير

المسرح البريطاني.. صناعة حضارية

خالد زغريت - سورية

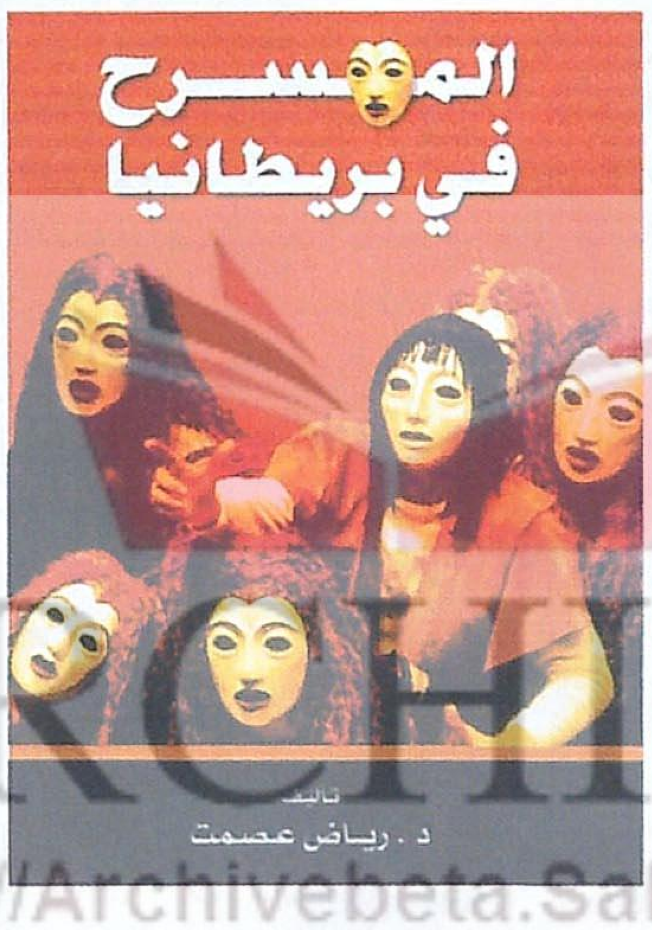
أضافت لندن إلى بريطانيا المثملة بالألقاب الحضارية الريادية لقبا جديدا هو «عاصمة المسرح العالمي»، على رغم أن نيويورك وباريس تنافسانها في عدد العروض، وبرلين وموسكو تنافسانها في جودتها، ولكن لندن تمتعت بالوفرة والمستوى النوعي العالمي معا عبر مسارحها الأنيقة العريقة، بأبنيتها المزخرفة كدور الأوبرا، فيما يطلق عليه «الوست إند» في قلب العاصمة البريطانية، أو عبر مجمعيها المسرحيين الضخمين: المسرح القومي ومركز باربيكان، حيث مقر فرقتيها الكبيرتين (الفرقة القومية الملكية وفرقة شكسبير الملكية، اللتين تعتبران في طليعة فرق العالم الدرامية، إلى جانب الكوميدي فرانسيز ومسرح تاغانكا الموسكوفي).

إن هذه الخصوصية، التي رسخت لندن، أثبتت الجدارة القصوى بتملكها لفن المسرح المستمر بجاذبيته ورقيه، ما مكنها - بامتياز - أن تحتفظ بجدارة بلقب «عاصمة المسرح العالمي»، هذا اللقب الذي يمنح بريطانيا، إضافة إلى الريادة المسرحية ريادة ثقافية حضارية سياحية، حيث يؤمها مئات ألوف السياح في المواسم الثقافية، مما يزيد حركة النشاط الحضاري في مختلف مظاهره.

والسؤال الآن كيف جعل الإنجليز مسقط رأس شكسبير أهم مواقعهم السياحية؟

إن العبقرية تورث كما الفعل الثقافي يورث، وهذا ما ورثه شكسبير لشعبه، الذي ورث عنه الإبداع المنتج الذي يتدفق في كل اتجاه بقوة فاعلة ناشرا تأثيره الحيوي، وهذا ما نستشرفه مما قام به الإنجليز تكريما عفويا لشكبير، فكما حولوا إبداعه المسرحي إلى إرث قومي خالد يضيء الأجيال، فإنهم قد حولوا المسرح لديهم إلى صناعة حضارية ترفد أرقى الصناعات الحديثة، سواء على صعيد التربية الإنسانية الجمالية، أو النفع المادي البنائي، فلم يكن سبب توافد مئات ألوف السياح من جميع أرجاء المعمورة على بلدة (ستراتفورد - آبون - آفون) بما يعنيه ذلك من استثمارات هائلة ثقافيا واقتصاديا وسياسيا، لم يكن ذلك بسبب جمال هذه البلدة، بل لأن فيها بيت شكسبير الذي شهد مراحل حياته وملحمة الحب التي ألهمته عبقريته، إضافة إلى ذلك فالسر الآخر لإقبال السياح عبر البحار على ستراتفورد وكأن زيارتها حج مقدسي لا غنى عنه، هو فرقة شكسبير الملكية التي تقدم كل عام موسما من المسرحيات، مما يعني الاستثمار الحضاري للفن المسرحي الذي يمكن أن يكون صناعة سياحية وثقافية ذات وفرة تفوق صناعات كثيرة تبدو أهم مما يدل على أبدية فعل الفن الحقيقي وجاذبيته.

لم يقف مبدعو المسرح الإنجليزي المعاصر متعبدين سلبيين في متحف شكسبير، بل سعوا بجد وحنكة إلى مد هذا الإبداع إلى آفاق رحبة من دون أن يعني ذلك تجنيا على نتاجه الخالد، وتحريفه بعصرية هشة (فتطوير عروض شكسبير وإخراجها من قدسيتها الوهمية وتقريبها إلى أجيال الشباب، وكسر القوالب المتحفية الجامدة، كلها مهام بدأها لورنس أوليفييه وجون جيلجود وبيتر بروك وبيتر هول وجون ديكستر وجون بارتون وتايرون جاثاري وجوناثان ميلر).



لقد منح هؤلاء المبدعون شيئا من روح العصر لشكسبير، وقاموا بإحيائه بطريقة تمد عمره في الخلود، وتدفع إبداعه لتلبس العصر، مما يبقيه نبع إثارة وإدهاش قائمين.

لا يعاني مبدعو المسرح الإنجليزي عقدة النرجسية التي تدفعهم إلى تقديسهم مسرحهم، والنظر إلى الآخر بدونية، بل احتفوا بكل مسرح جميل ومبدع، فمسرحوا الجريمة والعقاب، وعالجوا عبث برشت، كما احتفلوا بـ «تشيخوف» على طريقتهم الجميلة، فقد قدمت مسرحية الخال فانيا من جديد في إطار الأكاديمية الملكية لفن الدراما «رادا»، وكان عرضا أنيقا وبسيطا للغاية من ناحية الديكور، وكانت فرصة لاقتران فن الأداء الإنجليزي بالواقعية الروسية.

إن شخصيات تشيخوف، بحسب رأي د. رياض عصمت، هي خير مدرسة وامتحان للممثل، ولعل غرام الإنجليز بفن التمثيل الجيد هو سبب إضافي وأخير لمحبتهم لمسرح «أنطوان تشيخوف» من دون خوف على تراثهم الماضي، أو منافسة الغير لأعمالهم، مما يعني التأثير الفاعل للمسرح في روحهم التي تربت على حامل حضاري مبدع.

يمتد الإبداع المسرحي العريق في بريطانيا إلى الحاضر بقوة، ويشكل زخما إبداعيا واضحا، فمن الصعب الإحاطة الكاملة بحركة التأليف البريطاني المعاصر، ويمكن تقسيم اتجاهات رواد التأليف البريطاني الحديث إلى:

١ - مسرحيين تقدميين هدفهم التنوير والتغيير السياسي مثل أوزبورن، آردن ويسكر.

٢ - مسرحيين شغلهم اللامعقول مثل هارولدبينتر، توم ستوباد.

٣ - مسرحيين شغلهم الجانب الاجتماعي النقدي مثل آلان إيكبورن، جراي فرايل، وفرايان.

٤- مسرحيين استلهموا التاريخ القديم أو الحديث مثل «روبرت بولت، بيتر شيفر وديفيد أدجار».

تدل سعة اتجاهات المسرح البريطاني على رحابة نموه الإبداعي، وثراء وخصوبة نتاجه ومبدعيه، مما يؤكد الريادة البريطانية العريقة والحاضرة لهذا الفن.

في ختام هذا العرض لكتاب د. رياض عصمت القيم والمثير «المسرح في بريطانيا»، يجد القارئ أن هذا الكتاب ذخر تنويري لقارئ العربية يدفعه إلى محاكمة الإبداع العربي المسرحي، وصور وجوده وآفاقه المستقبلية بعين مقارنة فاحصة محرضة، إنه كتاب يحفز، بعمق، في متن معنى الخلود للفن، واستجلاء صوره الحية القابلة للمحاكمة الحيوية.

ويمكن هذا الكتاب، عبر أسلوب مؤلفه النقدي الاستعراضي، من تكوين ثقافة حيوية في معنى وجود المسرح وصور فاعليته الثقافية والاجتماعية والاقتصادية.

إنه عمل ينقل إلينا إبداع الآخر لندرس وجودنا المسرحي في ضوئه، ونستضيء من ذاتنا بالآخر وله ◆

وكلاء توزيع جريدة «الفنون»

الكويت - درة الكويت للتوزيع
شارع جابر المبارك- بناية النفيسي والخترش
ص. ب ٢٩١٢٦ الرمز البريدي ١٣١٥٠ ت: ٢٤٠٥٣٢١ - ٢٤١٧٨١٠/١١ - فاكس ٢٤١٧٨٠٩

الإمارات العربية المتحدة
شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي، هاتف: ٣٩١٦٥٠١/٢/٣ - فاكس: ٣٩١٨٣٥٤/٥/٦ مدينة دبي للإعلام - ص.ب ٦٠٤٩٩ دبي

السعودية - الشركة السعودية للتوزيع
الإدارة العامة - شارع الستين - ص.ب ١٣١٩٥
جدة ٢١٤٩٣ هاتف: ٦٥٣٠٩٠٩

سورية - المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات - ص.ب - ١٢٠٣٥ ت: ٢١٢٧٧٩٧ / فاكس ٢١٢٢٥٣٢

مصر
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء رقم ٨٨ - القاهرة

ت: ٥٧٩٦٣٢٦ - فاكس ٧٣٩١٠٩٦

المغرب
الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
الدار البيضاء ص. ب ١٣٦٨٣
ت: ٤٠٠٢٢٣ - فاكس ٢٤٠٤٠٣١

تونس
الشركة التونسية للصحافة
تونس - ص. ب ٤٤٢٢ ت: ٣٢٢٤٩٩ - فاكس ٣٢٣٠٠٤

لبنان
الشركة اللبنانية لتوزيع الصحف والمطبوعات
بيروت ص. ب ٦٠٨٦ - ١١ ت: ٣٧١٩١٠ - فاكس ٣٦٦٦٨٣

اليمن
القائد للتوزيع والنشر
ت: ٢٠١٩٠١/٢/٣ - فاكس ٢٠١٩٠٩/٧

الأردن
وكالة التوزيع الأردنية
عمان ص. ب ٣٧٥ عمان ١١١١٨
ت: ٤٦٣٠١٩١ - فاكس ٤٦٣٥١٥٢

البحرين
مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف
ص. ب ٢٢٤ / المنامة ت: ٢٩٤٠٠٠ - فاكس ٢٩٠٥٨٠

عمان
المتحدة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص.ب ٣٣٠٥ - روي الرمز البريدي ١١٢ ت: ٧٠٠٨٩٦ - فاكس ٧٠٦٥١٢

قطر
دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع
الدوحة ص. ب ٣٤٨٨
ت: ٤٦٦١٦٩٥ - فاكس ٤٦٦١٨٦٥

الجزائر
المتحدة للنشر والاتصال
٢٣٨ شارع في دو موبسان الينابيع
بئر مراد رايس - الجزائر
ت: ٤٤٧٦١٦ - فاكس ٥٤٢٤٠٦

فلسطين
وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس / شارع صلاح الدين ١٩
ص. ب ١٩٠٩٨ ت: ٢٣٤٣٩٥٤ - فاكس ٢٣٤٣٩٥٥

السودان
مركز الدراسات السودانية
الخرطوم ص. ب ١٤٤١ هاتف ٤٨٨٦٣١

نيويورك
MEDIA MARKTING RESEARCHING
25-2551 SI AVENUE TEL: 4725488
FAX: 4725493

لندن
UNIVERSAL PRESS & MARKETING LIMITED.
POWER ROAD. LONDON W 4 SPY.
TEL: 020 87423344

تم التنضيد والتنفيذ في وحدة الإنتاج التابعة للمجلس الوطني

سعر النسخة :

■ دولة الكويت	نصف دينار كويتي
■ جميع الدول العربية	دولار أمريكي
■ خارج الوطن العربي	دولاران أمريكيان

الاشتراكات :

■ دولة الكويت	أفراد : ٨ د.ك	مؤسسات : ١٢ د.ك
■ جميع الدول العربية	أفراد : ٢٤ دولارا أمريكيا	مؤسسات : ٣٦ دولارا أمريكيا
■ خارج الوطن العربي	أفراد : ٣٦ دولارا أميركيا	مؤسسات : ٤٨ دولارا أمريكيا

كلمة التحرير

مساء الأربعاء ٩ أبريل ٢٠٠٣، وفي تمام الساعة السادسة والنصف، كنت على موعد مع أحد الأصدقاء، لكنني أخلفت موعدي معه. سمّرني الحدث الدائر في ساحة «الفردوس» في وسط بغداد، حبس أنفاسي، لم أكن لأمتلك جرأة مغادرة مكاني، كيف والعالم بأسره يشهد حدثا سيبقى محفورا في الذاكرة البشرية!

مساء الأربعاء ذاك، لم يكن مساءً ككل المساءات، مساء الأربعاء ذاك شهد سقوط الصنم الملتصق بالأسمنت والرخام والسلطة والتسلط. مساء الأربعاء ذاك، شاهد على انتهاء فترة حكم أسود مخيف، وولادة فترة جديدة. مساء الأربعاء ذاك، أسدل الستار على فيلم رعب استمر عرضه قرابة ثلاثة عقود، لكنه فيلم مثّل بشعب بأكمله، وأسال دما راعفا لأبرياء، وأذاق كل من عمل معه الذل والتنكيل والتصفية.

أي مجد سيظل باقيا في ذكرى صور ذاك الأربعاء؟ لفترة ظلت جماهير بغداد تحوم حول الصنم، وعيونها تقدح بالشرر للنيل منه. عقود ثلاثة، كانت خلف تلك اللحظة. سرعان ما بدأ الصراع، تطايرت النعال والأحذية، صوب وجه الصنم. صعد العراقيون لجندلة الصنم، لكن الحبل قصير، وأضعف من أن ينال من الصنم. التمّ جمع يكاد يأكل الصنم بأسنانه، ولكن الصنم عصي على المنال. بعيد في صنميته ورخامه ومعدنه الذي لا يأبه لما يدور حوله.

جاء الأمريكان، حاذت الدبابة الأمريكية التمثال، (ربما الدبابة ذاتها التي جاء على ظهرها صاحب التمثال). لف الجندي الأمريكي الحبل الحديدي حول رقبة الصنم، من دون أن يرف للصنم جفن. غطى الجندي وجه الصنم بالعلم الأمريكي، إمعانا في إذلاله. صعد العلم العراقي، ليعلن حضوره البهي في اللحظة. علُق العلم في رقبة الصنم، وظل الصنم في غيه. لكن العراقيين، رفضوا أن يقترن علمهم بالصنم، يسقط علمهم الأثير رمز عزتهم مع سقوط الصنم، فنُزع عن الصنم هذا الشرف، تركوه عاريا إلا من الحديد يجندل عنقه، من دون أن يرف له جفن. ابتعدت الدبابة تسحب الحبل الحديدي، والصنم لم يزل ممعنا في غطرسته المعدنية. بدأ الصنم ينفصل عن قاعدته الخرسانية، اهتز لبرهة، وما لبث أن ترنح بيده المعدنية، وفي لحظة خاطفة، اختصرت ثلاثة عقود من الانتظار القاتل، سقط الصنم من عليائه الخرساني. هاج من حوله أهل بغداد والعراق، داسوه بالنعال، والأحذية، والشتائم، والصراخ، والضرب، لكن الصنم بقي صنما، ممعنا في غيابه عما حوله، من دون أن يرف له جفن.

ذاك الأربعاء لم يكن أربعاء كسواه، في ذاك المساء، تحقق حلم ظل عزيز المنال، حلم بزوال طاغية، حلم برحيل طغمة حاكمة ظالمة، حولت بلدا إلى سجن كبير، حلم بأن يتنفس العراق نسائم الحرية والديموقراطية والعافية والخير والسلام.

ذاك الأربعاء قال لي، إن التماثيل أينما كانت وكيفما كانت لا تحس، لا يرف لها جفن، وأنها في شغل شاغل عما يدور حولها، وأنها تماثيل معدنية أو خرسانية أو بازلتية، تبقى تماثيل من دون روح، تبقى تماثيل بنظرة معدنية، وطول معدني، وروح معدنية، وحضور معدني، وقسوة معدنية، وظلم معدني، وغياب معدني. لذا فالتماثيل تبقى تماثيل، دون أي حياة، إلا حياة الحجر، الحجر الذي يتأبى على الحياة، لأنه لا يمتلك حياة، حجر أصم، يبقى في صممه، بالرغم من ضجيج ووجع وصراخ ما حوله، يصر في كل صوره على أن يكون حجرا لا يمت بصلة إلى البشر.

مساء ذاك الأربعاء سقط الحجر، فطاب لأهل بغداد سحل الصنم، بعد أن اختفى صاحب التمثال، من دون أن يمتلك جرأة مواجهة لحظة الحقيقة!

طالب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جريدة الفنون

رسم: جبر علوان • قصيدة: بلند الحيدري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كانوا أربعة

ذات صباحٍ من تشرينْ
قبل سنين
كنّا أربعة في سجن أصغر
من كف سجينْ
كنّا ما زلنا نقدر أن نضحك
أن نسخرَ
أن ندحر عين السجّان... وأن...
كنّا ما زلنا
أكبر من أن نخشى شرَكا
أو نرهب أفعى تترصّدنا في ألف كمينْ
كنّا
وكما كنّا
لا نعرف أوجهنا إلا في جرح
يسألنا: ماذا تبنون وراء الجرح...؟
ألا من وعد...؟
أو من شمس تشرق ما بين الجرح؟
وما بين السكّين...؟
ونردّ: بأنّا
عهد... قسَم... لن نهجر حارات صبانا
لن نكبر إلا جرحاً مملوءاً برؤانا الخضرِ
وبالفجرِ... أستيقظ في عينيْ تنّينْ
وبأنّا
لن ننسى أن نوقد من نزف دمانا

شمعة ميلاد
في كل شوارع بغدادْ

• • •

ذات صباحٍ من تشرينْ
بعد سنينْ
أنقول: هرمنا... أتعبنا الركض وراء صباحٍ
لم يأت... من يدري قد لا يأتي...؟
- كلا... كلا
أنقول: علينا أن ننسى الوعدَ... العهدَ...
وأن نخلدَ
للصمت... فإنّ دروب الموت تحيط بنا
تأسرنا... وبأنّا...
- كلا... كلا... كلا
لن نصبح في بركة ماء عفن ظلا
ظلا لا يعكس منّا إلا وجها
يغرق في الوحلِ... وإلا وحلا
يتوالد فيه الدودْ
ويموت به اليوم المنشودْ

• • •

ذات صباح من تشرينْ
بعد سنين وسنينْ
كانوا أربعةً
الأوّل منّا صلبوه بباب السجن
فقلنا: ما أجمل ليلا يوقظ فينا
زهو الشمس
والثاني أطفأ عينيه بكفّيه
فقلنا: ما أروع هذا المتسرّب
من بين أصابعه الخمس
والثالث أمسى جاسوساً... يا للثمن البخسِ
وأنا الرابع... ها أنّي
أهرب من منفى وإلى منفى
وأنا لا أحمل في صدري إلا رمسي

• • •

معذرة يا وطني
يا أنتَ اللون الأبيض في كفني
معذرة... كانت أسوارك... آلامك
أحلامك
كانت أكبر منّي يا وطني
لكنّي
إنّ متُّ هنا... في الغربة... في المنفى
إنْ متُّ غداً
فسيحمل شاهد قبري: هذا وطني
هذا من أجلك يا وطني

• • •

ذات صباح من تشرينْ
بعد سنين
وسنين
وسنين
من يدري... قد نُبعث خارطة أكبر للوطن
قد يُبعث منّا... من غربة منفانا
من خضر رؤانا
من كفّي مصلوب... من عينيْ منتحرٍ
قد يُبعث معنى آخر للوطن.

* من ديوان (دروب في المنفى) الصادر عن دار سعاد الصباح